ГОВОРИТ НЕИЗВЕСТНЫЙ





Эрнст Неизвестный

Говорит Неизвестный

ПОСЕВ

Обложка автора

© Possev-Verlag, V. Gorachek KG, 1984
Frankfurt a. M.
Printed in Germany

Издано при содействии Русского
Исследовательского Фонда по изучению
альтернатив советской политике
(США)

1. ДИАЛОГ С ХРУЩЕВЫМ

К 1962 году, когда на выставке 30-летия МОСХа я впервые встретился с Хрущевым, за моими плечами был уже немалый жизненный и художественный опыт. Семья, пережившая ужасы сталинщины. Отец – белый офицер, мать – биолог и поэтесса. Наконец, сам я, солдат и офицер, прошедший всю войну. Затем тяжелые послевоенные годы, университет.

Лепить я начал еще в детстве, но почти всю жизнь метался между искусством и биологией. И еще между искусством и философией – учась в художественном институте, я одновременно занимался на философском факультете МГУ.

Должен сказать, что я и мои друзья никогда специально не стремились к нонконформизму или к какому-то особому пути в искусстве. В молодости мы старались овладеть мастерством живописи, рисунка. Выйдя из войны, где каждому пришлось немало хлебнуть, мы и дальше старались идти прямой дорогой. Так что если и можно говорить о моем каком-то особом почерке художника и скульптора, то складывался этот почерк естественно.

Как скульптор, я довольно рано получил признание и к 1962 году уже не раз завоевывал премии на Всесоюзных конкурсах. Однако это признание не было официальным. Официальное признание имели

другие, ортодоксальные „мастера" соцреализма, такие, как Вучетич, Герасимов. И вот над ними-то после XX съезда партии и нависла грозная опасность. Дело в том, что в ревизионные комиссии творческих союзов входили, в основном, люди, пострадавшие и отсидевшие. Считалось, что они могут быть наиболее беспристрастными судьями при ликвидации последствий „культа личности" в искусстве. И вначале они, на самом деле, действовали смело и энергично.

Так, ревизионная комиссия Союза художников разоблачила „деятельность" супермафии скульпторов и художников. По документам и свидетельским показаниям выяснилось, что крупнейшие художники периода Сталина обманывали самого Сталина.

Хорошо известно, что в Советском Союзе есть только один работодатель – государство. В эту щель стремятся все, потому что нет другого места, где можно получить заказ. Особенно кровавая борьба за пирог идет на поприще скульптуры.

Внутри так называемого социалистического государства скульптор представляет собой некую докапиталистическую мануфактуру – берет подряд и получает все деньги, поэтому важно быть не столько талантливым скульптором, сколько хорошим субподрядчиком и менеджером.

По существу, все ведущие скульпторы СССР – не есть мастера в традиционном смысле слова, это – мастера социальной комбинаторики и умения выбить заказ. Считается, что произвести всегда можно, наняв менее ангажированных, но не менее талантливых коллег.

По этому поводу я хотел бы сделать сценарий, содержание которого попробую изложить. Сценарий мной назван „Монумент".

В среде художников становится известно, что сверху должен быть спущен заказ на главный мону-

мент, и начинается интрига. Интрига разрастается. Она рождается в мастерской скульптора и оттуда попадает в недра Союза художников, затем поднимается наверх, в ЦК, она охватывает армию и КГБ, распространяется по всей стране, от Владивостока до Бреста. Подключаются пионеры и пенсионеры, домработницы и стукачи, сталевары и животноводы. Интрига приобретает гротескные размеры: вся страна разделилась на партии, помогающие разным скульпторам.

В конце концов, заказа добивается самый ловкий, беспринципный и хитрый. Он добивается заказа и от радости получает инфаркт. Но не беда: монумент можно сделать и без него, поскольку сам он никогда не работал. И пока он лежит в больнице, его помощники, безвестные работяги, производят монумент. К моменту открытия скульптор выходит из больницы и, побрившись, спешит на празднества.

Стройными клоннами идут чекисты, армия, танки, пенсионеры и пионеры, дворники и металлурги, доярки и стукачи. Гремят фанфары, едут черные правительственные машины. Выходят, придерживая сползающие брюки, руководители. Самый главный, в раскорячку, под салют, подходит к монументу и сбрасывает покрывало. И вдруг, перед лицом страны своит маленький человечек, в рваном пиджаке, плохо вылепленный, падающий с пьедестала и показывающий рукой прямо на сортир. Но все это неважно. Под гремящие салюты и аплодисменты автору вручается Ленинская премия. Если нужно сделать гения, партия его назначит – скульптор станет гением.

Разумеется, это гротеск. Но как часто реальная жизнь, особенно во времена Сталина, была близка к нему!

Было, например, установлено, что, когда скульптор Вучетич, конкурирующий со своими коллегами

за лучшее изображение вождя, пришел в приемную Сталина, он спросил Поскребышева, глядя на фото, представляемые им Сталину: „Какие же из этих скульптур могут понравиться Иосифу Виссарионовичу?" На что Поскребышев сказал: „Я думаю, эта". Это была скульптура конкурента Вучетича Кибальникова. Вучетич взял и под этой работой написал свою фамилию.

Когда Сталин ее утвердил, разразился скандал, но уже ни Поскребышев и никто другой не решались доложить Сталину об этом изощренном и смелом обмане.

Таким образом Вучетич стал работать по модели Кибальникова и заделался любимцем Сталина. Он поставил 27-метровый монумент вождя на Волго-Донском канале. Затем проделал еще один удивительно гангстерский фортель.

Когда упомянутая скульптура была выполнена силами заключенных, неожиданно собралась комиссия и установила, что та медь, из которой делалась скульптура, якобы не соответствует требуемой прочности. Тогда Вучетич написал наверх докладную, и ему были отпущены новые деньги и новая медь. Однако новую скульптуру он не сделал, а оставил старую. Деньги же поделили, а медь закопали в землю. Но среди делящих деньги произошел разлад, и один инженер, якобы руководивший этой работой, был Вучетичем посажен. Когда он вышел из тюрьмы, то дал свидетельские показания, проливающие свет на эту историю.

Такого рода гангстерская деятельность осуществлялась в разных направлениях – в финансовых, идеологических, личных, и все это было отражено в документах. За их достоверность я не могу поручиться, но, забегая вперед, скажу, что после моего столкновения с Хрущевым в Манеже авторы этих документов страшно перепугались. Тогда один из

них — пожилой человек, член ревизионной комиссии — тайно принес копии этих документов мне, сказав, что ему уже нечего терять, зато все это может мне помочь в борьбе с художественной супермафией. Я сшил в своем пиджаке большой карман и всегда носил эти документы с собой.

Так или иначе, ситуация, сложившаяся в Союзе художников к началу шестидесятых годов, была отнюдь не простой: с одной стороны, в искусство шли новые силы, не желающие терпеть засилие художественных мафий, но, с другой стороны, располагающие колоссальным влиянием и связями мафианские группы не собирались сдавать своих позиций. И когда группа молодых, возглавляемых художником Билютиным, была приглашена для участия в выставке 30-летия МОСХа в Манеже, меня это насторожило.

Весьма странным выглядело само построение экспозиций. На видных местах были расположены работы нонконформистов, отнюдь не пользовавшихся благорасположением партии — и, напротив, работы советских классиков-мастодонтов каким-то образом оказались в тени, на заднем плане.

Я немало сомневался — принимать ли мне участие в этой выставке, в каких целях ее проводят, и что значит это странное расположение работ? Но, с другой стороны, Билютин убеждал меня, что наступают другие веремена и что партия и ЦК намерены глубоко разобраться в делах художников. Необходимо лишь показать наши возможности, и выставка в Манеже предоставляет нам такой шанс.

Обстановка накануне 1 декабря 1962 года была страшно нервная. Мы работали всю ночь, и среди художников, которые находились в Манеже, было много нескрываемых агентов. Особенно это стало ясно к утру, когда пришел начальник правительственной охраны. Он заглядывал под столы, про-

стукивал бронзу, видимо, боясь бомб или магнитофонов. Произошел довольно забавный эпизод. Когда я спросил его: „Вы что, действительно такой-то?" „Да-да", сказал он, не скрывая. Тогда я указал на окно, которое просматривалось с противоположной стороны Манежа, со стороны Университета. И как офицер, с некоторой долей пижонства, сказал, что если он действительно заботится о безопасности Хрущева, то ведь с той стороны вполне можно стрельнуть и во всяком случае увидеть, как к нам, в комнату, по лестнице будет подниматься правительство. Он взволновался, послал туда несколько человек, чтобы забить окно. Но было поздно – в Манеж прибыло правительство.

Мы были измотаны, небриты. Бросилась в глаза небезынтересная деталь, которая мне сейчас вспоминается. Студия Билютина, довольно широко представленная в Манеже, состояла из людей разных национальностей. И, в частности, не было никакого перевеса евреев. Но каким-то странным образом в Манеж были приглашены в основном евреи, причем с типично еврейскими лицами.

Уже тогда я почувствовал некий привкус провокации. Кстати, об этом я сказал Леве Копелеву, который был с друзьями внизу, в залах выставки, в то время как наверху шла подготовка экспозиции. Мы с ним гуляли по залам, и я, обратив его внимание на присутствующих, заметил: „Не понимаю, что происходит, Лев, провокация это или не провокация?" Он сказал: „Я тоже многого не понимаю, может быть, да, может быть, нет".

Кстати, Копелева я очень любил, познакомились мы с ним следующим образом. В 1956 году у меня, вместе с другими художниками, была однодневная выставка в МОСХе, где меня очень сильно и неаргументированно критиковали. И вот встает рослый красавец и просит председательствующего, главу

МОСХа Шмаринова, быть осторожным. „Сейчас, – говорит он, – вы критикуете художника уровня Маяковского и Брехта. Поэтому ваши фразы становятся историческими, и я вас прошу быть осторожными..” На вопрос, от чьего имени он выступает и кто он такой, он очень вальяжно сказал: „Во-первых, я говорю от собственного имени. Я – Копелев, и, во-вторых, я говорю от имени критиков Союза писателей”, чем вызвал некоторое замешательство. После этого я к нему подошел и сказал: „Вы мне выдали такой аванс, что я просто обязан серьезно работать”.

Так вот тогда, в Манеже, у нас у обоих возникла мысль о возможной провокации.

Наконец, в здание входит Хрущев со свитой. Мы находимся наверху, но до нас доносятся крики и вопли уже снизу, там происходит некий шабаш.

Какой это был шабаш, я не знаю, потому что я в нем не принимал участия. Но когда нас выстроили в ряд перед лестницей на верхней площадке, все мои друзья, создав некий круг, начали аплодировать поднимающемуся Хрущеву. Их аплодисменты слились с криками Хрущева: „Дерьмо собачье!”

Я еще не знаю, относилось ли это к нам, но, во всяком случае, он был воспален и все были очень возбуждены.

Осмотр он начал в комнате, где экспонировалась живопись, представляемая Билютиным и некоторыми моими друзьями. Там Хрущев грозно ругался и возмущался мазней. Именно там он заявил, что „осел хвостом мажет лучше”. Там же произошла очень смешная сцена с Сусловым, который, осматривая работы, сделанные в Саратове, без конца бубнил: „Я сам из Саратова! Я сам из Саратова, это непохоже”. Там же было сделано замечание Жетловскому, что он красивый мужчина, а рисует уродов, там же произошла и моя главная стычка с Хрущевым, которая явилась прелюдией к последующему

разговору. Стычка эта возникла так. Хрущев спросил: „Кто здесь главный?" Из рядов вытолкнули Билютина. Билютин был растерян, смущен и подавлен. Возможно, он действительно не ожидал провокации. Именно эта его растерянность и подтверждает, что он не был сознательным провокатором, хотя такая идея бытует и по сей день. Хрущев задал ему вопрос, который я не могу расшифровать. Он спросил: „Кто ваш отец?" На что Билютин, заикаясь, ответил: „Политический работник".

В это время Ильичев сказал: „Не этот главный, а вот этот!" И указал на меня. Я вынужден был выйти из толпы и предстать перед глазами Хрущева. Тогда Хрущев обрушился на меня с криком, именно тогда он сказал, что я – гомосексуалист.

Эта „шутка" стала довольно известной, она много раз повторялась на Западе. Я извинился перед Фурцевой, которая стояла рядом со мной, и сказал: „Никита Сергеевич, дайте мне сейчас девушку, и я вам докажу, какой я гомосексуалист". Он расхохотался. После этого Шелепин, курирующий КГБ, заявил, что я невежливо разговариваю с премьером и что я у них еще поживу на урановых рудниках. На что я ответил – и это было именно так, это есть в стенограмме: ‚Вы не знаете, с кем вы разговариваете, вы разговариваете с человеком, который может каждую минуту сам себя шлепнуть. И ваших угроз я не боюсь!" Я увидел в глазах Хрущева живой интерес. Именно тогда я повернулся и сказал, что буду разговаривать только у своих работ, и направился в свою комнату, внутренне не веря, что Хрущев последует за мной. Но он пошел за мной, и двинулась вся свита и толпа.

И вот в моей-то комнате и начался шабаш. Шабаш начался с того, что Хрущев заявил, что я проедаю народные деньги, а произвожу дерьмо! Я же утверждал, что он ничего не понимает в искусстве. Разго-

вор был долгий, но в принципе он сводился к следующему: я ему доказывал, что его спровоцировали и что он предстает в смешном виде, поскольку он не профессионал, не критик и даже эстетически безграмотен. (Я сейчас не помню слов и говорю о смысле.) Он же утверждал обратное. Какие же были у него аргументы? Он говорил: „Был я шахтером – не понимал, был я политработником – не понимал, был я тем – не понимал. Ну вот сейчас я глава партии и премьер и все не понимаю? Для кого же вы работаете?"

Должен подчеркнуть, что, разговаривая с Хрущевым, я ощущал, что динамизм его личности соответствовал моему динамизму, и мне, несмотря на ужас, который царил в атмосфере, разговаривать с ним было легко, это был разговор, адекватный моему внутреннему ритму. Опасность, напряженность и прямота соответствовали тому, на что я мог отвечать. Обычно чиновники говорят витиевато, туманно, на каком-то своем жаргоне, избегая резкостей. Хрущев говорил прямо, неквалифицированно, но прямо, что давало мне возможность прямо ему отвечать. И я ему говорил, что это провокация, направленная не только против либерализации, не только против интеллигенции, не только против меня, но и против него.

Как мне казалось, это находило в его сердце некоторый отклик, хотя не мешало ему по-прежнему нападать на меня. И интереснее всего то, что, когда я говорил честно, прямо, открыто и то, что я думаю, – я его загонял в тупик. Но стоило мне начать хоть чуть-чуть лицемерить, он это тотчас чувствовал и сразу брал верх.

Вот один только пример. Я сказал: „Никита Сергеевич, вы меня ругаете как коммунист, вместе с тем, есть же коммунисты, которые и поддерживают мое творчество, например, Пикассо, Ренато Гутузо".

И я перечислил многие ангажированные и уважаемые в СССР фамилии. Он хитро прищурился и сказал: „А вас лично это волнует, что они коммунисты?" И я соврал: „Да!" Если бы я был честным, я должен был сказать: „Мне плевать, мне важно, что это большие художники!" Словно почувствовав все это, он продолжал: „Ах, вас это волнует! Тогда все ясно, пусть вас это не волнует, мне ваши работы не нравятся, а я в мире коммунист номер один!"

Между тем, были минуты, когда он говорил откровенно то, что не выговаривается партией вообще. Например, когда я опять начал ссылаться на свои европейские и мировые успехи, он сказал: „Неужели вы не понимаете, что все иностранцы — враги?" Прямо и по-римски просто!

Организаторы провокации совсем не предусматривали такую возможность — что я смогу в чем-то убеждать Хрущева. Они хотели, чтобы Хрущев проехался по нам, как танк, не оставив мокрого места. Но раз он со мной разговаривал, значит, вступал в дискуссию. А раз он вступал в дискуссию, значит, слышал то, что не должен был слышать, а я распоясался и говорил то, что думаю. Мне хотелось каким-то образом одернуть хулиганствующих функционеров. Серову я просто сказал: „А ты, бандит, не мешай мне разговаривать с премьером, с тобой мы поговорим потом!"

Когда Шелепин выдвинул против меня обвинения в том, что я — гомосексуалист, краду бронзу, занимаюсь валютными операциями и — какая-то странная формулировка! — позволяю себе недозволенное общение с иностранцами, — я сказал: „Перед лицом Политбюро ЦК заявляю следующее: „Человек, курирующий КГБ, дезинформирует главу государства либо из собственных интересов, либо он дезинформирован собственными людьми. И я требую расследования". В будущем расследование было произ-

ведено — меня, действительно, пытались подключить к валютным операциям и, действительно, пытались обвинить в краже бронзы и многом-многом другом. Но уже спустя полтора года, когда Хрущев снова обо мне вспомнил на одном из идеологических совещаний, Шелепин встал и публично заявил, что эти обвинения с меня сняты.

Кончилась наша беседа с Хрущевым следующим образом. Он сказал: „Вы интересный человек, такие люди мне нравятся, но в вас одновременно сидят ангел и дьявол. Если победит дьявол, мы вас уничтожим. Если победит ангел, то мы вам поможем". И он подал мне руку. После этого я стоял при выходе и, как Калинин, пожимал руки собравшимся. Между тем, многим художникам было плохо. Я находился в эпицентре и, может быть, поэтому не ощущал, как это было страшно, но те, кто находился по краям, испытывали просто ужас. Многие из моих товарищей бросились меня целовать, поздравлять за то, что я, по их словам, защитил интересы интеллигенции.

Затем ко мне подошел небольшого роста человек, с бородавкой на носу, как у Хрущева, бледный, в потертом костюме, и сказал: „Вы очень мужественный человек, Эрнст Иосифович! И если вам надо будет, позвоните мне", и сунул какой-то телефон. Я сгоряча не разобрался, кто это. Спустя некоторое время я узнал, что это был помощник Хрущева Лебедев, с которым, кстати, я потом встречался минимум двадцать раз.

По заданию Хрущева Лебедев требовал, чтобы я публично покаялся, то есть передал Хрущеву письмо, которое можно было бы напечатать в советской прессе, как покаянное. Видимо, это было партийное задание, и он, как исправный функционер, выламывал мне руки, иногда угощал пряником, чтобы добиться своего.

Я написал Хрущеву письмо, которое, по заявлению Лебедева, не удовлетворило идеологическую комиссию ЦК. Лебедев сказал так: „Никита Сергеевич прочитал ваше письмо с интересом, но оно не удовлетворило идеологическую комиссию ЦК, поэтому оно не может быть напечатано как символ того, что вы прислушались к критике".

О моем первом впечатлении от Хрущева. Должен сказать, что я испытывал тогда двойственное чувство к нему. Я испытывал симпатии к его динамизму. И, естественно, к его либеральным акциям, но вместе с тем, я был абсолютно ошарашен его почти уникальной некультурностью.

Я в жизни, пожалуй, не встречался с человеком более некультурным. Одновременно я чувствовал в нем биологическую мощь и психобиологическую хватку. Во всяком случае, определенная природная незаурядность в этом человеке была. К сожалению, она осталась не подкрепленной культурой, столь необходимой для руководителя такого государства. Я думаю, что это ему очень отомстило в его биографии.

Динамика наших дальнейших отношений с Хрущевым была такова. Его помощник Лебедев вызывал меня в ЦК и вел нескончаемые беседы на тему моего покаяния. Это были очень интересные собеседования. Многое для меня осталось до сих пор загадочным и неясным. Ну, например, когда я совершенно распоясывался, Лебедев показывал рукой на ухо и на потолок, давая понять, что нас подслушивают. Потом он выводил меня в коридор и говорил: „Что вы делаете, Эрнст, что вы говорите? Ведь если это станет чьим-то достоянием, после ухода Хрущева нас на одном суку повесят".

Как-то он мне позвонил и сказал, что Хрущев не спит ночами, и, будучи в Югославии, несколько раз звонил ему по телефону, справлялся, как я там. То

есть он меня как-то ласкал, говорил, что Хрущев меня любит, уважает, а с другой стороны, требовал того, что я органически не мог сделать.

Евтушенко, как это ни печально, было поручено уговорить меня написать покаянное письмо. Евтушенко сам брался его составить.

Несколько раз я садился и хотел писать такое письмо, ради „своего дела”, как мне сказал Шостакович. Но у меня просто не получалось и не вопреки даже моей идеологии, а органике. Я рвал эти письма.

Была забавная ситуация, когда я находился в кабинете у Владимира Семеновича Лебедева и он потребовал, чтобы я сразу от руки все написал. Я спросил: „Ну что же можно написать?” Он сказал: „Садитесь, и я вам продиктую!” И он продиктовал мне примерно следующее: „Никита Сергеевич, заверяю вас в своей преданности и уважении. Никита Сергеевич, я очень благодарен вам за критику. Она помогла мне в моей работе и творческом росте”. Мне не захотелось этого писать, и я сказал, что пишу с орфографическими ошибками, на что Лебедев ответил: „Это ничего, Никита Сергеевич сам иногда пишет с орфографическими ошибками”. Он меня утешил.

Следующая наша встреча с Хрущевым произошла на его даче – в Доме приемов на „встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства” 17 декабря того же 1962 года. Туда были привезены основные мои скульптуры. Опять-таки всем руководили Ильичев и Промыслов. Я от них потребовал, чтобы в экспозицию были включены и другие работы, такие, как „Космонавты”, как разработка комплекса Новосибирского городка Науки – я принимал участие в его проектировании, – а также мои эскизы для оформления „Артека”, то есть вещи, которые я считал своими, но которые, как мне казалось, могли быть верно поняты Хрущевым.

Я подошел к Промыслову и сказал: „Почему вы меня обманули, почему нет тех работ, о которых я просил?" Он цинично усмехнулся и сказал: „Из вас будут выгонять дьявола, а у вас еще претензии". Я сказал: „Но где же ваша хваленая партийная совесть?", на что Промыслов спокойно ответил: „Моя партийная совесть служит только партийному делу".

Как происходило это столь нашумевшее идеологическое совещание? Об этом можно много говорить и вспоминать. Естественно, каждый из участников этого совещания был зафиксирован на своих проблемах. Мне лично казалось, что все крутится вокруг меня. Похоже, что и в действительности все крутилось вокруг меня. Так вот, происходило это на Ленинских горах, как я уже сказал, в Доме приемов.

Сперва был обед, весьма невкусный. С очень чахлыми напитками. Рядом со мной сидел Евтушенко. Я его спросил: „Почему так невкусно?" В ответ, помоему, он неплохо сострил: „Ну что ты хочешь, последний поваренок здесь капитан, а это же несовместимо".

После обеда нас всех попросили в большой зал заседаний, куда уже пришла часть публики. Это был такой циркулярный зал, где ряды были расположены амфитеатром и в центре стояла тумба, явно для демонстрации скульптур.

Я, по своей импульсивности, вошел в зал и встал у этой тумбы, собираясь защищать свои работы. Видимо, это не входило в программу устроителей, потому что я был подследственным и подсудимым. И мне еще не давали слова. Затем произошла забавная мизансцена. Все сидели амфитеатром. Я стоял в центре этого сборища. Появился Хрущев со свитой, со всем Политбюро. Увидев меня, он остановился в дверях, что-то сказал, махнул рукой и вышел. Тут же было приказано перевести заседание снова в то

место, где мы обедали. Я тогда не понял, что произошло, в дальнейшем все прояснилось. Меня усадили одного, прямо перед президиумом, за столом. Трибуна стояла буквально в полутора метрах от того места, где я находился. Рядом со мной было совершенно пустое пространство. Никто рядом со мной не хотел садиться. Интересно, что чуть позже подсели Евтушенко и Фурцева.

Итак, я находился между Евтушенко и Фурцевой.

Фурцева держала меня за колено, и всякий раз – я забегаю вперед – когда я, во время выступлений Хрущева и других, порывался кричать с места, она давила мне колено. То же проделывал и Евтушенко, повторяя: „Не озлобляйся, не озлобляйся”.

Итак, мы расселись. В полном составе вошли члены Политбюро, и добрые молодцы начали вносить скульптуры и загружать ими стол перед лицом Политбюро.

Таким образом, все Политбюро было отгорожено от зала моими скульптурами. Это было смехотворно и несколько разрушило сценарий. Впрочем, сценарий был разрушен еще раньше, когда Хрущев ушел из циркулярного зала, но сейчас все это уже носило гротескный, комический характер.

Особенно был смешон Хрущев, который выглядывал из-за моего „Мальчика с мышкой”, самой большой скульптуры. В конце концов, он подозвал кого-то, „Мальчика” положили навзничь, и таким образом Хрущев стал виден.

Как вел совещание Хрущев? Он поднялся и начал читать доклад по бумажке. Это был очень нудный идеологический доклад, с очень грозными формулировками, в которых все время присутствовало: „Не позволим, не разрешим...”. В общем, он размахивал идеологической дубинкой, но в процессе чтения доклада он вдруг оставлял бумагу и говорил сам, причем, все наоборот. Это было странно и нелепо. На-

пример, он говорил так, обращаясь ко мне (очень много обращался ко мне): „Вот сидит и думает, что мы против культуры и интеллигенции, и хочет, чтобы мы сразу все гайки отвинтили, а у Чехова злоумышленник гайку через одну отворачивал". Затем брал доклад и снова читал „не позволим, не разрешим".

Вдруг он отбрасывал бумагу и ни с того, ни с сего говорил: „Вот, говорят, что я не люблю евреев – это неправда! Хотя, в действительности, бывают такие обстоятельства, когда и выбора нет. Ну вот, например, вспоминаю я, в Киеве идет молодой офицер, еврей, а сзади два хулигана. Пристали к нему: „жид" да „жид". Нет, чтобы посмеяться, а он взял да их застрелил. Естественно, публика устраивает погромы". Или, например, его рассказ о Пине. Я его слышал собственными ушами и даже записал, придя домой. Хрущев сказал: „Вот расскажу я вам одну историю" – причем опять вне всякого контекста. „Сидят урки в тюрьме. И друг друга боятся, а надо выбрать старосту. А кого выбрать старостой, раз они друг друга боятся? Оказался среди них еврей, Пиня, смирный такой еврей. Вот они думают – выберем его старостой, он смирный и будет послушен. И выбрали Пиню. А Пиня стал, ох, какой староста, всех зажал. Урки задумали бежать и сделали подкоп, но кому идти первому, а первому ведь и пуля в лоб. И вот Пиня говорит: „Я, как староста, пойду первым". Так вот, товарищи, закончил Никита Сергеевич. Я – этот Пиня!" И после этого, без всякой паузы, он читал грозный идеологический доклад.

Про меня там была масса странных вещей. Например, он говорил, что я не художник, что я руководитель клуба Петефи, что я – офицер и что я жажду занять их место и убить Политбюро ЦК. И он даже красочно показал, ткнув себе пальцем в лоб и в

сердце, как я буду его убивать. Я кричал с места, что это глупость, Никита Сергеевич, я хочу только лепить, и лепить, как я хочу. Но мне не давали слова. Были и другие занятные моменты, например, когда он, спутав медиума и гипнотизера, вдруг закричал: „Евтушенко! Отодвиньтесь от этого человека, он и вас загипнотизирует!" Потом оторопело подумал и начал кричать: „Медиум, Медиум! Поезжайте к своим духовным отцам на Запад! Я – премьер и ручаюсь, что дам вам паспорт и деньги на дорогу!" Я встал и сказал: „Никита Сергеевич, не говорите глупости, не вам за меня выбирать родину!" Меня одернули за то, что я невежливо разговариваю с премьером, и я повторил: „Не для того я сражался на фронте, чтобы покидать родину". И представьте себе, что он меня обнял и после этого продолжал утверждать, что я враг номер один и мне не место здесь.

Много времени спустя я все это продумал и понял, что при всей спонтанности Хрущева в его поведении была своя логика. Этот человек отменил страх, сталинский страх, но руководить аппаратом и страной он не мог, потому что он не изменил структуру. Но как же управлять без страха, и он нагнетал страх своей непоследовательностью. Никто не знал, что он сделает каждую следующую минуту. Я видел ужас на лицах членов Политбюро от его комментариев во время доклада. Я думаю, что он все это делал специально, чтобы все находились в страхе и неведении. Многие его поступки, которые объясняют как волюнтаризм, были эгоистически и политически оправданны. Он разъединял министерства, соединял, он просто хотел разрезать по частям и перетасовать мафии, слежавшиеся десятилетиями, чтобы иметь возможность ими манипулировать, так что, повторяю, в этом аппаратном безумии была и своя эгоистическая аппаратная логика.

В этом было нечто запрограммированное, как стиль руководства. Хрущев был человеком, который хотел перепрыгнуть пропасть в два прыжка. Но сделать это было невозможно.

Между тем, все это наводило ужас и на меня лично, и на мое окружение: многие из ближайших моих знакомых после всего этого не подавали мне руки, а многие незнакомые мне люди публично меня целовали. Каждый считал необходимым как-то отреагировать и выбирал то, что, по его мнению, было наиболее созвучно с настроением Хрущева.

Евтушенко тогда защитил меня, и я ему за это благодарен. Я не хочу подробно входить в анализ – многие говорили, что он хитер-де, он знал, что это будет импонировать Хрущеву.

Должен сказать, что, как это ни странно, но даже Вучетич, большой царедворец и лиса и самый мой главный враг, на этом совещании занял двойственную позицию. Он, например, встал и сказал, что он берет меня на поруки и что я буду у него работать. В перерыве я подошел к Вучетичу и сказал: „Евгений Викторович, как же я могу у вас работать, если я у вас выигрываю все конкурсы?" На что он цинично ответил: „Если бы ты был бездарен, зачем ты был бы мне нужен?" Вот как происходило это совещание.

Между тем, и после него Владимир Семенович Лебедев пытался изо всех сил вырвать от меня покаяние, необходимое для партийного пользования. Вообще я должен отметить, что им не так нужно тело, как нужна душа – покаяние и душа грешника! И именно в борьбе за мою душу – ведь тело им взять ничего не стоит – Владимир Семенович Лебедев вместе с Хрущевым потерпел поражение.

И вот, в день снятия Хрущева... А произошло это так: мой друг, женщина, работавшая референтом в аппарате тогдашнего президента Академии наук

Келдыша, позвонила мне по телефону и сообщила, что снимают Хрущева. Это еще не было известно широкой общественности. Я сразу же позвонил по телефону Лебедеву, однако не было никакого ответа. На другой день я снова позвонил – подошел Лебедев. Этот человек обладал уникальной способностью – по телефону узнавать голоса и помнить все имена и отчества. „Владимир Семенович, – начал я, – вы хотели, чтобы я сказал Хрущеву, что я его уважаю и многое другое, сейчас я имею возможность это сделать и будем считать наш разговор публичным". Он хихикнул, понимая, что телефон подслушивается, и я это знаю. „Итак, передайте Никите Сергеевичу, что я его действительно глубоко уважаю за разоблачение культа личности и за то, что он выпустил миллионы людей из тюрем. Перед лицом этого наши эстетические разногласия я считаю несущественными и желаю ему много лет здоровья..."

Была пауза, после которой Лебедев очень тепло – хотя обычно он был человек очень холодный – сказал: „Другого я от вас, Эрнст Иосифович, и не ожидал, я это передам Никите Сергеевичу". Лебедев умер через два месяца после смерти Хрущева. Думаю, что немного такого рода звонков он получил в день снятия Хрущева.

Хрущев был снят. Три раза он присылал ко мне человека, который приносил от него извинения и просил приехать к нему на дачу. Я этого не сделал, не по трусости – трусить было нечего, на даче у него бывал Евтушенко, встречался он и с другими. Я не поехал просто потому, что не считал возможным дальше вести наши эстетические дискуссии. Я знал себя и Хрущева и знал, что этого не миновать. Но сейчас это было бесполезно, а кроме того, травмировать его уже в этот момент я не хотел. Таким образом, легенда о том, что я встречался с Хрущевым

на его даче, лишена всякого основания, я ни разу с ним после его снятия не виделся.

Правда, Нина Петровна мне прислала выдержку из его будущих мемуаров, где Хрущев, как бы косвенно, извинился передо мной. Но должен сказать, что меня это извинение не удовлетворило. Дело в том, что и тут, может быть, по законам психологии, а, может быть, и по некоторому природному лукавству у Хрущева проскользнула нечестность, а именно он извинился передо мной за то, что он издевался над моей фамилией – велико дело, я этого даже и не заметил. Извиняться нужно было за другое!

В день, когда умер Хрущев – и тут начинается некая метафизика и даже мистика – о его смерти я узнал от таксиста – и в тот момент, когда он мне об этом сказал, меня пронзила мысль, что мне придется делать надгробие. Как она возникла, я не знаю, но это факт.

После похорон Хрущева ко мне приехало два человека – это были сын Хрущева Сергей, с которым я до этого не был знаком, и сын Микояна, тоже Сергей, с которым я дружил и который меня поддерживал в самые тяжелые минуты.

Меня несколько раз избивали, один раз даже избили до потери сознания, и очнулся я в квартире бывшего посла Меньшикова, где узнал, что меня подобрали Микояны. Сыновья Микояна приезжали в минуты моих самых острейших разногласий с Хрущевым. Так вот, они вошли, осмотрелись и долго мялись. Я сказал: „Я знаю, зачем вы пришли, говорите!" Они сказали: „Да, вы догадались, мы хотим поручить вам сделать надгробие". Я сказал: „Хорошо, я соглашаюсь, но только ставлю условием, что я буду делать, как считаю нужным". На что Сергей Хрущев ответил: „Это естественно".

„Я знаю, – сказал я, – что найдутся такие, кто обрушится на меня за мое решение. Я считаю, что

это месть искусства политике. Впрочем, это – слова! В действительности, я считаю, что художник не может быть злее политика, и поэтому соглашаюсь. Вот мои аргументы. А какие у вас аргументы: почему это должен делать я?” На что Сергей Хрущев сказал: „Это завещание моего отца”. Позже мы к этой теме не возвращались. Но то, что Хрущев завещал, чтобы памятник делал именно я, было подтверждено польской коммунисткой во время его открытия. Она ко мне подошла и сказала: „Никита Сергеевич не ошибся, когда завещал вам сделать ему надгробие”. Это же подтвердила и Нина Петровна Хрущева.

Возвращаясь назад, я должен сказать, что верха были обескуражены этим решением Хрущева, никому не приходило в голову, что дело повернется так. И три года мне не давали возможности поставить памятник. В данном случае мне пришлось использовать все свое знание социальной структуры советского общества. Семья Хрущева тоже знала эту социальную структуру, но она знала ее сверху и, оказавшись внизу, не имела понятия, как действовать. Мой же опыт человека, находящегося всегда внизу, мне очень помог. Я, по существу, действовал личным террором...

Ни одна инстанция не брала на себя последнего слова. И мне пришлось ловко вести этот бюрократический корабль. В конце концов, я довел его до того, что приказ поставить надгробие – оно было уже готово, и все равно не решались – исходил непосредственно от Косыгина. Это была сложная, ювелирная социальная работа.

Дело в том, что деньгм, которые были отпущены на надгробие Хрущеву, предусматривали просто одну плиту с надписью, этого никто не боялся. Никто не предполагал, что обратятся ко мне. И никто не думал, что я соглашусь за очень небольшой гонорар

сделать такую большую и дорогостоящую работу. И уж совсем никто не предполагал, что эта работа будет не просто бюст, нейтральная вещь, но в этой работе будет и мое отношение к Хрущеву, как к дуалистической фигуре, стоящей на границе двух времен, как фигуре, содержавшей в себе реальные противоречия. В общем, надгробие получилось весьма дискуссионным. И, естественно, не могло не натолкнуться на сопротивление. Что происходило? Верха скидывали решение вниз, а низы ждали приказа сверху. В мою задачу входило спровоцировать верха принять решение, и я провоцировал это решение, как знал, вплоть до того, что главный архитектор города мне сказал: „Вы занимаетесь шантажом". Я сказал: „Да".

А к чему сводился шантаж?

Я объяснял инстанциям: „Вы не даете мне установить надгробие совсем не потому, что у вас есть приказ – не ставить. Если бы это было так, вы бы со мной просто не разговаривали". Но нет, они разговаривали. И требовали, чтобы я изменил надгробие. Ну, например, сделал не черное и белое, а хотя бы серое, а еще лучше – просто портрет на канонической подставке. А самое лучшее – убрать портрет и оставить лишь надпись – словом, тысяча вариантов. Так вот, я говорил: „Раз вы со мной ведете переговоры, значит, нет решения верхов. Я скажу, чего вам надо бояться: если вы затянете дело – а Брежнев скоро едет на Запад, – я дам интервью, что он мне запрещает ставить надгробие Хрущеву. А он – ни слухом, ни духом. Когда возникнет скандал, я скажу, что виновато Главное архитектурное управление, во главе с Посохиным. И тогда попросят Тяпкина-Ляпкина – вот чего вам надо бояться, поэтому принимайте решение".

В конце концов, эти чиновники откровенно мне объяснили, что они действительно боятся, и совету-

ют мне самому обратиться наверх. Тогда-то я и попросил Нину Петровну написать Косыгину. И когда она обратилась к нему, он разрешил. Я думаю, что для них, этих маленьких „аппаратчиков", это был праздник больший, чем для меня. Они чуть меня не целовали за то, что получили, наконец, приказ сверху поставить надгробие.

Открытие памятника происходило под дождем в третью годовщину смерти Хрущева в 1974 году. Были все члены его семьи и корреспонденты, была охрана. Никого не пускали на кладбище. Приехал Евтушенко, который пытался быть в центре внимания. Никто не произносил речей. И когда члены семьи повернулись и ушли, потому что им не нравилось, что Евтушенко произносит речи, в то время как они молчат, – я с Сергеем Хрущевым и пятью своими друзьями поехал на квартиру к Сергею. Он достал бутылку коньяка, которую Хрущеву подарил де Голль какого-то столетнего коньяка – и сказал: „Вот мой отец никогда не решился выпить этот дорогой коньяк. Сейчас мы выпьем его сами". И мы распили эту бутылку коньяка.

Сейчас, когда я уже несколько лет на Западе, я все чаще задаю себе вопрос: что же меня заставило покинуть Россию?

Главными, разумеется, были внутренние расхождения с советским мировоззрением. Нет, не в политическом плане, хотя в политическом они тоже были. Но основные мои расхождения с режимом носили, скорее, метафизический характер.

Я отношусь к искусству, как к метафизическому явлению – чего вообще не могли понять советские идеологи. В СССР я мог делать большие официальные вещи, использовать свои формальные приемы, но не мог делать того, что хотел. Я сам себе напоминал актера, который всю жизнь мечтает сыграть Гамлета, но ему не давали, и лишь когда он соста-

рился и захотел играть короля Лира, ему предложили роль Гамлета. Формально это была победа, но внутренне – поражение.

Мне в семьдесят втором – семьдесят пятом годах предлагали делать те работы, за которые я дрался в шестьдесят втором. А то, что я делаю сейчас, не хотели даже видеть. Однако все это – лишь внешняя, прагматическая сторона дела.

Я бы хотел остановиться на глубинных, метафизических или, если хотите, на эстетических разногласиях с режимом.

Как я теперь понимаю, истоки моего разочарования уходят в прошлое, в послевоенные годы, когда я вернулся с фронта домой. Воспитанный в определенном смысле романтически, я продолжал цепляться за прежние юношеские представления о жизни. Если власть и не была любима мной, то, по крайней мере, я хотел ее видеть в качестве грозной и демонической силы. А на протяжении всей своей жизни я встречался с обыкновенным, распущенным люмпеном, который занимал гигантские посты. И больше того, в сознании народном и мировом являлся героем. И вот этот разрыв между правдой истории, правдой победы, морем крови и невзрачностью, мелкотравчатостью, вульгарностью „представителей" истории ранил меня. Так, пожалуй, закладывалось мое основное, внутреннее противоречие со сложившейся властью и теми, кто ее олицетворял на всех уровнях.

Довольно долго и у меня были иллюзии – не иллюзии, связанные с их нравственностью или принципиальностью. Я никогда не думал, что это нравственные, принципиальные люди. Я всегда знал, что история – это не девушка, и в ней было очень много насильников, злодеев и садистов, но я не представлял, что великую державу, весь мир и саму историю могут насиловать столь невзрачные гномики, столь ма-

ленькие кухонные карлики, и это меня всякий раз оскорбляло. Я был согласен на ужас, но мне нужно было, чтобы этот ужас был сколько-нибудь эстетичен. Этот же, бытовой, мещанский ужас людоедов в пиджаках, варящихся в собственной лжи, морально разрушал меня.

Иногда меня называют диссидентом. На это обычно я отвечаю, что я – не диссидент. Дело в том, что по мере удаления от советской государственной границы диссиденты плодятся в геометрической прогрессии. Я – не диссидент в том смысле, что у меня не было никаких предложений, как переделать советскую власть.

Прожив большую часть жизни в СССР, вращаясь в разных кругах и среди разных людей, я имел определенный социальный опыт. Этот опыт включал в себя возможность „пронизать" почти все общество сверху донизу, до последней проститутки (которая у меня была натурщицей), до последнего пьяницы (который таскал у меня тяжести). Я бывал в Кремле и трущобах, бывал всюду, где только мог бывать советский человек, я жил как бы не в горизонтальном, а вертикальном направлении. Я общался с министрами, членами Политбюро, помощниками Хрущева и Суслова, встречался с очень многими людьми из партийной элиты.

Как ни странно, референтский аппарат представляет собой ту часть партии, которую Орвелл определил бы как внешнюю. Орвелл ошибался, когда он считал, что внутренняя партия рафинирована, а внешняя груба.

Что меня поразило при соприкосновении с самыми верхними иерархиями? Я в первый раз в жизни столкнулся с толпой, столь антиэстетической. Я не хочу сказать, что референты так уж эстетичны – но все же они технари, а не идеологи по определению.

Наверху же сидят люди, которые по закону естественного, внутрипартийного отбора, растеряли многие человеческие качества. Лично я их назвал „толстоязыкими". Это люди, которые после революции, при великом переселении социальных групп, добежали до города, но в город еще не могли войти. Они остались в пригороде. И только сталинский термидор пустил их в город. Это люди, которые ни одного интеллигентного слова не могут выговорить нормально. Это особый сленг – не украинизмы, нет, это сленг рвани, сленг пригорода. Поэтому они говорят по́ртфель, а не портфель, не документы, а доку́менты... С такой неквалифицированностью и некультурностью я столкнулся, только оказавшись на самом верху. Тогда-то я и испытал эстетический ужас, который перерос в ужас социальный. Именно тогда и исчезли у меня последние остатки иллюзий, которые в какой-то степени порождались в результате общения с определенными слоями технической интеллигенции. Пусть не ах как – но все-таки те министры и те референты, с которыми я общался, были относительно интеллигентны.

Повторяю, ужасны не они, а верха. Дело не в том, что они – злодеи. Злодей может быть и эстетичен, и, в конце концов, Леонардо сотрудничал с Цезарем Борджиа. Но это не Цезари Борджиа, и для меня, человека, который себя ощущает попавшим из других эпох в наше время, самым оскорбительным было то, что мой труд оценивается и рассматривается этим воинствующим убожеством!

В ходе внутрипартийного отбора, за счет утраты всех человеческих качеств, они выработали одно – главное, и им, как мне кажется, была подозрительность.

Я долго думал, откуда такая подозрительность, откуда такая неутомимая жажда срывать маски? Я долго размышлял над этим и понял. Если Хрущев

говорил, что я не просто скульптор и вообще не скульптор, а руководитель клуба Петефи, а скульптура для меня является маской (он говорил не в таких терминах, но смысл такой), или, если Фурцева, просто со слезами на глазах, уговаривала меня перестать лепить „бяки", потому что этими „бяками" я ей, Фурцевой, мешаю, и если вообще она рассматривала мои работы не как экзистенциальное проявление сформировавшегося опытного человека и художника, а лишь как некую провокацию против ее личной карьеры, то не связано ли все это с общей структурой их жизни и партийного воспитания?

Представим себе парторга Иванова и человека, который претендует на его место, – Петрова. Оба они – солдаты партии, оба проводят в жизнь инструкции, спущенные сверху. В чем же смысл их борьбы? Их борьба социально бессодержательна, но в личном плане она гигантски драматична. Петров может подсидеть Иванова только в том случае, если поймает его на „взятке", на „бабах", на „аморалке", и они борются на этом кухонном уровне.

Так вот, оказалось, что верхушечные люди – это мастера коммунальной квартиры, которые первые нашкодили в чайник соседу, пока тот еще не догадался. В этом они талантливы, и это исключает все их другие качества.

Я это обозначил для себя, как „демоноискательство" советского партийного функционера. Что я имею в виду? Иванов, которого подсиживает Петров и иже с ним, во всем видит заговор. Не против системы как таковой, а заговор против своего личного благополучия. Любую акцию, не понятную, не управляемую ими, даже молчание, они воспринимают как враждебную.

По мере того, как растет наш функционер, эти качества только усиливаются, и, возможно, выигры-

вает именно тот, кто в наибольшей степени ими обладает.

И вот такой человек, поднимаясь по иерархической лестнице, утрачивая все человеческие качества, обретает огромную бдительность и воспринимает весь мир, как демона, затаившегося против него и запрятавшего личную пакость.

Я глубоко убежден, что, когда Брежнев разговаривал с американскими конгрессменами и они объясняли ему, что не могут проводить иную политику, кроме той, что им навязывает – не только их совесть, но и прагматическая ситуация Америки: избиратели, лоббисты, промышленные комплексы, – так вот, я убежден, что Брежнев им попросту не верил, он считал, что они действуют лично против него. У меня даже есть свидетельство, что он им как-то сказал: „А что вы думаете, если меня снимут, вам будет лучше?!" И так они воспринимают все. Поэтому любое интеллектуальное и непонятное действие им враждебно. И я был враждебен системе совсем не потому, что хотел бы, скажем, чтобы были упразднены колхозы. Главное было то, что я всегда ратовал за свободу творчества, но свобода творчества, свобода художественных форм опасны им. Они боятся их непонятности и неуправляемости.

Эта их подозрительность ощущалась во всех моих разговорах с ними. Например, Демичев сказал, что он меня уважает, что я умный и мужественный человек, но что я делаю такие скульптуры, которые раздражают товарищей, а поскольку он возглавляет идеологию, – ему от этого плохо. И он искренне, как и Фурцева, упрашивал меня измениться, не выдвигая никаких аргументов, кроме собственной обиды.

Фурцева, как женщина, была среди них наиболее искренна, она просто плакала: „О, Эрнст, прекратите лепить ваши некрасивые фигуры. Вылепите что-

нибудь красивое, и я вас поддержу, ну зачем вы раздражаете товарищей, а вы знаете, сколько у меня из-за вас неприятностей, с вами сейчас говорит даже не министр, а женщина, помогите мне удержаться на месте!"

И сколько я ни пытался ей внушить, что за моими скульптурами нет прямой политической опасности (хотя понимал, что есть социальная опасность), она все-таки настаивала на своем и, в конце концов, стала моим врагом. Я оказался неблагодарным: сам министр меня упрашивал измениться, а я, по прихоти, из упрямства не захотел этого сделать. Она так и сказала: „Сейчас я понимаю, мне ведь действительно товарищи говорили, что вы несносный человек, ну что вам стоит?"

Посмотрите, какие они все обидчивые! Обратите внимание на тон прессы. Ведь ее тон – это тон климактерической разобиженной женщины, которую все обманули и оставили. Неуправляемые югославы, неблагодарные китайцы, вздорные поляки, уж не говоря о евреях. Ведь в ЦК все время стоит стон: „Кормили, поили, а они?" Там же Дубчека воспринимают искренне не как политическую реалию, а как человека, который просто лично подвел своих советских товарищей, нарушил сговор.

Они обидчивы и антиэстетичны в своей обиде. Поэтому все мои стычки происходили на очень странном уровне – на уровне личной обиды функционера на мою неуправляемость. Они, видите ли, обижались, что я есть я, они, наверное, хотели, чтобы я был, как они, а я этого не хотел. Причем это „странное" восприятие жизни не обязательно начинается сверху, а, скорее, даже снизу. Ведь никогда же дворник или даже милиционер не скажет тебе, чтобы ты забрал скульптуру со двора, потому что не положено ее здесь держать. Он скажет: „Ты что хочешь, чтобы начальство мне голову намылило?!"

И так же говорили самые высокие функционеры. Они воспринимают любое действие – танцы Плисецкой, музыку Шостаковича, мои скульптуры – как личное оскорбление и некое неудобство.

В принципе, они бы с удовольствием управляли только мертвыми, живые им не нужны, с мертвыми спокойнее. Но, увы, жизнь устроена так, что многое ими не управляется. И они искренне раздражены.

Я не встречался с людьми более ранимыми, чем эти толстокожие невежды. Ни одна из моих любовниц не была так обидчива, как обидчива Фурцева.

Передо мной и сейчас они предстают, словно живые, эти маленькие и большие демоноискатели из партаппарата.

Фурцева... Пыталась руководить искусством, как капризная салонная дама руководит собственным двором.

Наша встреча произошла после моей стычки с Хрущевым, когда меня пытались приручить. Это имеет отношение к прянику. Я вхожу к ней, она встает из-за стола, целует меня в щеку и говорит: „Я могу вас звать Эрнстом?" Я говорю: „Разумеется, Екатерина Алексеевна". „Ах, я не могу вам разрешить звать меня Катей, но все еще впереди! Скажите, лапонька, как вам кажется мой наряд", и она крутится передо мной, как озорная „семидесятилетняя девочка". Я говорю: „Восхитительно, это из Парижа?" „По секрету скажу, да!"

После этого мы усаживаемся, она держит меня за две коленки. И начинает объяснять, как она меня уважает за мою смелость. Но только нельзя быть таким экстремистом. И вдруг начинает вести длинную салонную беседу о том, как она волновалась перед выступлением. Тут она повторяет слова примадонн об их волнениях перед премьерой: „Я так волновалась, что почти ничего не могла сказать. Вы же знаете, у нас надо читать по бумажке, а я лично люблю

импровизировать, и вы знаете, получилось, и сегодня я удовлетворена". Она рассказывает о своей премьере где-то на каком-то идеологическом совещании.

И вот на таком уровне междусобойчика она хотела приручить стреляного, измотанного, грамотного мужика. И когда это не получалось, она раздражалась. Она хотела, чтобы я был Эринькой, а она была бы просто Катей, но ведь разговор шел о всей моей жизни, о судьбах искусства, а она это хотела свести к своей стареющей плоти и претензиям.

Рядом с Фурцевой я вижу Демичева. Демичева зовут химиком не в том смысле, что это якобы его профессия, а в том, что он всегда „химичит".

Демичев, конечно, со мной разговаривал не так, как Фурцева, но привкус был тот же. Он говорил, что он меня очень уважает за смелость, говорил, что поможет мне, но я должен помириться с художниками. На это я ему ответил: „Петр Нилович, вы знаете, на Первый съезд художников я прошел большинством голосов, так что с художниками я не поссорился". Он сказал: „А, бросьте, вы же понимаете, кто для меня являются художниками. Для меня художниками являются руководители президиума Союза и Академии, а с ними вы в ссоре".

И далее: „Ну, что же вы, как бык, уперлись в стену. Я уважаю ваше упрямство, но нет, чтобы отойти в сторону. Вот вы знаете, первопечатник Иван ведь имел уже вместо кириллицы собственный шрифт, а печатал на кириллице. Он понимал, что не время, его бы разорвали. Я не призываю вас к компромиссам, но и вы меня должны понять. Чтобы я вам мог помочь, вы должны печатать свои идеи на кириллице, а иначе я беспомощен!" Вот на таком уровне партийной лисы он со мной разговаривал.

Или еще: Белашова, председатель Союза художников. Женщина, которая взяла уничтоженную мас-

ку спеца. Она говорила все то же, что и Вучетич, но произносила это с привкусом стареющей дамы из бывших. Она говорила: „статюэтки", „соцьреализм", она говорила: „дюша". И это нравилось функционерам партии, потому что простой гангстер Вучетич корнал так же, как они, а тут ведь и с нами интеллигенция. Символом интеллигентности была ее челка а ля Ахматова и фиолетовая шаль. Это была партийная дама, микро-Коллонтай, специалистка по ловле душ либеральных интеллигентов. Она призывала к совести, чести, национальному самосознанию. Меня она не обманула и за это страшно невзлюбила. Я ей сказал, притом публично: „Я подозреваю, что вы были домработницей у какой-нибудь мхатовской артистки". Я даже не догадывался, как я был прав. Действительно, эта „интеллигентка" была домработницей, правда, не у мхатовской, а у вахтанговской артистки. Там она нахваталась старокультурных манер, которыми она уснащала древнеполицейские идеи, и этим нравилась партии в период так называемой оттепели.

По этому поводу я часто думал: „Интересно, как я закончу жизнь среди всех этих стареющих девочек и мальчиков?" Я был уверен, что меня не расстреляют. Мне просто скажут: „Эрик, ты нам всегда мешал, ты всегда лепил то, что нас раздражает: и Катеньку, и Петеньку, и Никитушку. Ты даже не выпускал стенгазетушку, ты ни разу не участвовал в нашем хоре самодеятельности. Мы не хотим тебе сделать больно, мы же не убийцы, мы же – либералы и гордимся тем, что уклонились от затягивания петли на шее. Так повесься сам – и веревочка хорошо намылена, и семья твоя будет довольна, что тебя не убили".

Я думаю, они мне готовили именно такой конец, и хотели лишь, как Пилат, умыть руки.

2. КАТАКОМБНАЯ КУЛЬТУРА И ОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Понятием „катакомбная культура" воспользовались я и мои друзья в 1949 году для того, чтобы определить, чем мы хотим заниматься. Я в то время учился в Академии художеств и одновременно на философском факультете МГУ и обнаружил, что при существующей системе образования мы, после огромных трудов и нагрузки, выйдем из университета безграмотными людьми. О Ленине мы узнавали от Сталина, о Марксе мы узнавали от Ленина и Сталина, о Дюринге мы узнавали из „Анти-Дюринга". Программы были раздутые, и сил просто не хватало прочесть всю эту муть, тем паче, что старички требовали от нас, чтобы мы активно участвовали в их политических раздорах сорокалетней давности, между разными там фракциями и подфракциями на различных съездах. Все это надо было заучивать, как Талмуд. Чудовищно неинтересная работа.

Я и трое моих друзей создали кружок, чтобы это преодолеть. Мы решили заниматься самообразованием. Никаких политических задач мы перед собой не ставили, да и политических концепций у нас не было. Я не был даже комсомольцем, а один из моих друзей уже был членом партии. Однако все мы понимали, что самообразовываться надо широко и что чтение, скажем, Троцкого, или святого Авгус-

тина, или Орвелла, или Бердяева – наказуемо. Потому и нужна конспирация. Была создана структура по принципу любого катакомбного общества – в какой-то мере по принципу Лойолы. Только четыре человека знали, что делают. Остальные принимали косвенное участие.

Чем мы занимались? Еще до Самиздата нам удалось перевести Орвелла и напечатать его в ограниченном числе экземпляров. Еще до Самиздата мы частично доставали, а частично копировали весь круг „веховцев”, Шестова, Лосского, не говоря уже про Соловьева. Кроме того, мы слушали доклады по теософии, по генетике, по тем дисциплинам, которые считались запретными в Советском Союзе. Если бы нас власти спросили – занимаемся ли мы политикой, мы вынуждены были бы ответить искренне, что нет. Но в стране, подобной теперешнему СССР, и знание является политикой. Поскольку мы знали, что создание любой серьезной группы карается законом, мы разыгрывали из себя веселых пьяниц. Наше общество мы называли публично – „Любовь и голод правят миром” (подэпиграф: голоду хватает, любовь надо организовать). Мы писали песни, которые потом пела вся студенческая Россия, не подозревая, кто их автор. В том числе: „Лев Николаевич Толстой”, „Венецианский мавр Отелло”, „Входит Гамлет с пистолетом”, „Я бил его в белые груди”. Последнюю пели в вагонах нищие, принимавшие иронию всерьез.

С гордостью можно сказать, что мы не были расконспирированы. Наш кружок, начатый при Сталине, пережил и Хрущевский период, хотя строгая конспирация в последние годы была уже не нужна. Некоторые из его бывших участников стали довольно крупными функционерами в партии. Это произошло в период оттепели. Для нас очень важна была проблема допуска, мы пробивали допуски к разным

вещам, которые не преподавали в институтах. Один из участников, например, сделал своим хобби анализ писем русских дипломатов, поступавших до революции из Китая и Индии. Когда началась политика сближения со странами Третьего мира, такой специалист понадобился и стал функционером ЦК. В разных областях было довольно много таких людей. Я с ними расстался, но надо сказать, что эти люди не выдали, откуда ноги растут. Один из учредителей кружка – Владимир Шрейберг – стал парторгом студии документальных фильмов; он теперь умер.

Сплетение между катакомбной культурой и правящим слоем – сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Участники нашего кружка не были предтечами диссидентов. Не были мы и предтечами высокой поэзии, которую создали такие люди, как Галич, Высоцкий, Окуджава. И хотя сегодня то, что называют катакомбной культурой, и диссидентское движение в какой-то степени сомкнулись, я продолжаю настаивать на том, что наряду с работой, которая ведется в различных оппозиционных течениях, развитие культурных ценностей – в собственном смысле этого слова – очень важно.

Можно наметить такой образ: возьмем вертикаль и обозначим ее как вечное, как эзотерическое накопление знаний; и возьмем горизонталь и обозначим ее как проблемы сегодняшнего дня – политические, социологические, правовые. На одной горизонтали далеко не уедешь – но впрочем, далеко не уедешь и на одной вертикали. Видимо, в центре этого креста есть истина. Как художнику мне ясно, что такие люди, как Достоевский или Данте, в центре скрещения этих двух начал – сегодняшнего и вечного. Не в центре – или журнализм, или дохлый академизм.

И действительно, зная в какой-то степени кругозор моих друзей, ко мне в студию в конце концов стали приходить и Сахаров, и Максимов, и Амальрик, и многие другие. Это потому, что наш кружок накопил профессиональный аппарат, где социологией занимался социолог, а не литератор, и в том ключе, в каком он, а не партия, считал нужным. Поэтому я могу предсказать, что впереди еще большое количество книжных происшествий ждет мир! Не просто протестующих юношей, не просто огорченных беглецов из стана победителей, а серьезных профессионалов своей области, которые пишут книги.

Наша академия была академией в собственно платоновском смысле слова. И надо сказать, что мы были не одни. Я, например, дружил с Александром Зиновьевым, когда он был руководителем официального студенческого общества. Однако у них было тоже нечто очень похожее.

Сегодня, конечно, необходимость в такой конспиративной структуре, как у нас была в эпоху Сталина, в чисто культурной области отпадает. Ведь мы тайно читали Бердяева и Флоренского, а сейчас одного моего знакомого выгнали из Советской Энциклопедии за то, что он плохо написал о Бердяеве, потребовали, чтобы кто-нибудь написал получше. Один мой друг 10 лет отсидел за то, что нарисовал яйцо, а сейчас то и дело, чтобы не прослыть тунеядцем, становятся абстракционистом. Так что, бесспорно, стало легче.

Однако тот факт, что стало легче, отнюдь не означает „либерализации" режима. Либерализация и изменения структуры — это явления, которые отражаются в законодательстве. Я не знаю ни одного закона со времени смерти Сталина, который свидетельствовал бы о поступательном движении общества к демократии и, в частности, об изменении

основных структурных отношений между художником и обществом, государством и партией. Неизменной тенденцией партии остается тенденция к управляемости, когда художник рассматривается как чиновник. Могут меняться соотношения канонизованных в живописи цветов. Тень, скажем, сегодня может стать уже не коричневой, а фиолетовой... как завоевание пост-сезанизма и пост-сталинизма. Но это не значит еще, что наступила свобода творчества.

Когда наступила оттепель, многие из моих тогдашних друзей, считавших себя коммунистами либерального толка, пошли служить, чтобы изменять структуру общества изнутри, пошли в Сперанские, благо их пригласили. Я говорил им, что это нереальная идея: если ты являешься маленькой, заменимой частью большой кибернетической машины, то как ты ее можешь изменить? Но они пошли и, естественно, машина изменила их, что и следовало ожидать от машины. Я знаю рафинированных интеллигентов, которых перемололо, круг интересов которых начал сужаться, которые разучились разговаривать и начали мычать. Часто либерализм был просто юношеской стадией созревания функционера. Но тема о функционерах и референтах, о красненьких и зелененьких – это особая тема.

Конечно, люди вокруг ЦК – это не монолитная группа, это отдельные личности, и никто не знает, кому что уготовано. Из такой среды вышел и Пеликан, и Дубчек. Но в России их пока еще не видно, и эра либерализма не наступила. Наступила эра недосмотра. Недосмотр этот не добровольный и не случайный, он вызван диалектикой ситуации.

Власть в принципе стремится к управляемости. Это логично вытекает из задач власти. Но управляемость предполагает гомогенность – как в армии.

Представьте себе, что у меня в роте есть один прекрасный солдат, который стреляет лучше всех, прыгает выше всех, бегает быстрее всех. Но только он все это проделывает, когда ему хочется. Нужен ли мне такой солдат? Естественно, что нет. Вот основа основ той структуры, где искусство включено не в игру свободных отношений, а в идеологическую управляемую систему. К этому стремятся, и никакие либеральные гримаски не упраздняют этой генеральной линии.

Мечта системы – это табель о рангах. Партия хочет управлять. Потому устанавливается строгий иерархический протокол званий. В зависимости от званий распределяются блага, престиж, возможности. Кого сажать поближе – кого подальше. Кому путевку вне очереди, кому в очередь. Чьей жене положено иметь противозачаточные пилюли, а чьей не положено. Кому давать заказ, а кому нет. Во времена Ленина при открытии монумента в газетах писали сначала, кому монумент, потом кто автор, потом кто открывал. Сейчас пишут сначала – кому, потом – кто открывал, потом – кто были почетные гости. Имя скульптора указывается только, если он в иерархической лестнице занимает определенное место; этим подчеркивается его отношение к символике власти. Итак: не важно, как сделано, важно кто открывает работу. Монумент Марксу открывает Первый. Скульптуру козла открывает председатель колхоза. Основная борьба в искусстве идет не за художественное качество, а за „этот заказ тянет на Ленинскую премию". Еще ничего не сделано, а заказ уже „тянет".

Как-то в разговоре с одной идеологической дамой я ей указал, кого на Западе назвали „гениальным скульптором". Она мне в ответ: „Чего вы мне цитаты западных критиков тычете? Когда нам понадобится, чтобы кто-нибудь был гениальным, мы его

назначим". Итак, гении назначаются. А если они не сумеют – товарищи помогут. Свободных художников, в принципе, нет. Существует иерархия функционеров. И задача чиновников – разбираться в этой иерархии, а не в искусстве.

В связи с этим вспоминается смешная история. Как-то ко мне в мастерскую приходит довольно крупный чиновник. Меня в то время обхаживали и хотели куда-то „двигать". Мы с ним изрядно выпили, и я ему высказал все, что я думаю по поводу их безобразий вообще и относительно меня, в частности. Он сказал: „Что мне твои беды? Вот посмотри на мои!" – и достал кипу бумаг. Вот президент Академии художеств Николай Васильевич Томский. Он имеет примерно двадцать званий, но не Герой Социалистического труда. А вице-президент Академии – имеет те же двадцать званий, но кроме того, еще Герой Социалистического труда. Что в табели о рангах должно перевесить? Он, значит, мучается, бедняжка. Впрочем, тут проблема была ясна. Очень быстро дали Героя Томскому, и все установилось. Но вот представьте себе ситуацию: народный художник Грузинской ССР и заслуженный деятель искусств РСФСР. Народный художник считается выше, чем заслуженный. Кто выше? Народный грузин или заслуженный русский? Как тут разобраться? Мне стало интересно. А кто же в этой раскладке я? „А ты – мой друг, но тебя в этой раскладке нет, потому что ты не занимаешь ни одного официального поста".

Вот этого рода отношения для партии – кардинальные. Домашнее свободолюбие здесь не в счет. Да, западные корреспонденты видели мои скульптуры в домах крупных функционеров. Ну и что же? И у Геринга в коллекции были импрессионисты. Это ничего не меняло. Социально и политически важно именно то, что говорится с трибуны, а не то, что

говорится жене на кухне или проверенному другу по пьянке.

Какой же становится функция искусства в этих условиях? Поясню опять на примере. Был у меня разговор с генералом КГБ. Он говорил: „Ну что Вам, Эрнст, нужно? У Вас есть деньги, у Вас слава за границей..." Я его спрашиваю: „В какой руке у Дзержинского шапка?" По роду службы, он должен быть человеком наблюдательным и памятник Дзержинскому видит каждый день. Но припомнить, как этот памятник выглядит, он не мог. Такой уж это „запоминающийся образ". „Вы платите деньги, — продолжал я, — а вам дают дерьмо. Почему? Потому, что чиновник ставит галочку". Генерал удивился функции этой скульптуры — чтобы не было другой. Она занимает пространство. Так и все официальное искусство.

У нас, порой, даже функционеры жалуются: „Что за пропаганда у нас такая серая? Или вот лозунг на крыше — совершенно бессмысленный". Они бы, может быть, и не прочь, чтобы ярче и осмысленней. Но все дело в том, что не серая — не нужна. Ее функция — занятие места. Чтобы другой не было. Так и функция советского искусства: не сакральная, не эстетическая, а чтобы другого не было. Функция занятия места.

Несмотря на монолитность системы, живая жизнь имеет много пазов. Художник защищается от системы, используя эти пазы. По закону Паркинсона, всякий управленческий аппарат стремится к самовоспроизводству и расширению. Возникающее в результате этого дублирование и межведомственные разногласия создают известную свободу манипулирования. Поясню опять на личном примере.

Когда складывался партийный аппарат, в ЦК проблемой искусства занимались идеологи. Между-

народный отдел ЦК к искусству отношения не имел. Однако с выходом СССР на международную политическую арену, который совпал с началом „оттепели", здесь возникли противоречия. Из дипломатических соображений международному отделу ЦК нужны какие-то определенные художники, а из идеологических соображений их „поднимать" нельзя. Вот в такой промежуточной ситуации оказался и я. Например, Кекконен хочет мою скульптуру. Дипотдел рад ему подарить, но идеологам тут — одни неприятности. Ведь к ним приходят ангажированные художники и говорят — почему Неизвестного? А мы что? Они нешуточные люди — они члены Верховного Совета, члены ЦК. А тут — рядовой член Союза художников.

Как правило, можно сказать, что появление любого не вполне ортодоксального деятеля советской культуры за границей — не важно, хорош он или плох, Евтушенко он или кто-нибудь другой — это победа международного отдела ЦК над идеологическим. Это — издержка глобальной политики Советского Союза. Если бы не нужно было иметь хороший фасад на Запад, то этих людей бы давненько упрятали... От этой участи их защищает международный отдел ЦК и даже само КГБ. Им нужна, так сказать, специальная группа детанта с большим допуском свободы поведения. Всякую такую либеральную гримаску надо рассматривать как вынужденную и навязанную извне.

Но вернемся к моему личному примеру. Я был лишен работы 10 лет. Когда был объявлен международный конкурс на памятник над Ассуанской плотиной, я послал разными каналами, чтобы не знали, что это я, свой проект. Открываются пакеты. Падают, как кегли, советские представители: нежелательный персонаж получил первое место. Но делать ничего не остается, так как мировая пресса печатает

мое имя. Появляется оно и в „Правде". В эту щель бросились наши архитекторы и под шумок надавали мне массу заказов. Потом власти опомнились и начали пакостить, но было уже поздно.

Чем объяснить интерес архитекторов? После смерти Сталина, когда была поставлена задача массовой урбанизации, когда во имя экономичности строительства был отменен ложный классицизм, архитектура стала самой неидеологизированной отраслью. Современная архитектура трудно уживается с тем, что лепит президент Академии художеств и его паства. Не подвесишь же на голую стену „человека в штанах"! Значит, реальная потребность декорирования требует каких-то модернистских приемов.

Так мне удалось сделать самый большой рельеф в мире, 970 квадратных метров. Опять-таки, используя пазы в системе. Архитекторы мне говорят: у нас денег только на 300 кв. м, но давай сделаем 970. Я берусь. Каким образом? Обычно ситуация такая. Скульптор получает заказ от государства. Он делает небольшой эскиз. Этот эскиз передается в комбинат, где есть рабочие, мастера, производственные мощности. Но на 10 копеек, которые получает рабочий на комбинате, 90 копеек кладется в карман комбината. А я заявил, что буду делать в авторском исполнении. Потому, что у меня собственная мастерская, я только материалы закупаю по государственным ценам, а работаю со своим штатом. Мануфактурный способ производства. Художественный комбинат в таком случае берет только 25%, деньги все идут мне, и все у меня получают огромную зарплату. Прецедентов таких нет, а раз нет прецедентов, значит нет и законодательства, что так нельзя. Таким образом, последнее время я сделался самым высокозарабатывающим скульптором в СССР. Но, конечно, каждый раз, когда художник пробивается, его пресекают. Ясно, что дальше бы меня не пусти-

ли. Я никогда не хотел быть диссидентом и с удовольствием служил бы обществу, если бы оно меня принимало тем, кем я хочу себя видеть.

Ведь трагедия в том, что власть, присваивает себе плоды своих же жертв. И те, кто мешали, становятся в очередь получать орден за то, чему они мешали. Особенно, после смерти. Сейчас они хотят всей партией получить орден за Булгакова. Пройдет 10 лет, и они будут требовать орден за Ростроповича. Потом окажется, что и мои работы созданы благодаря советской власти.

Впрочем, далеко не всегда открытое выступление художника – его революционное завоевание. Часто им манипулируют. Например, моя выставка на Большой Коммунистической была спровоцирована на верхах. По поручению главного идеолога Москвы Егорычева и главного идеолога СССР Ильичева. Когда мне предложили эту выставку, я думал, что здесь что-то не ладно. Я был принят и тем, и другим, которые меня убедили, что партия, напечатавшая „Один день Ивана Денисовича", партия, пересматривающая проблему вейсманизма-морганизма, хочет пересмотреть и проблему изобразительного искусства. По существу же это была акция, направленная против интеллигенции и против Хрущева. Рассчитывая на его невежество в области изобразительного искусства, ему хотели продемонстрировать, до каких ужасов доводит либерализация.

Подобное случилось и с „бульдозерной выставкой" 1974 года. Я знаю, что между двумя ведомствами были разногласия. Милиция, мол, „чересчур пошла в гору, пора остановить". А милиция находится в подчинении Гришина. Так вот, берут свободолюбивых художников, честных, мужественных людей. Но ведь, чтобы их остановить, не надо было бульдозеров. Дали бульдозерами задавить картины, чтобы выпороть милицию и Гришина. Каждый

из нас может стать пешкой в такой игре. Это не исключает личного мужества художника.

А бывает и „зубатовский социализм" – как, скажем, Московский театр на Таганке, членом совета которого я был. „Наш театр, либеральный театр", помощники Брежнева лично вам отрывают билеты... Ничего нет в чистом виде, и в данном случае дело далеко не так просто.

Со стороны диссидентов мне часто приходилось слышать жалобы на эстетические потребности публики. На самом деле, интересами публики никто не занимается. Социологических исследований на эту тему нет. Все решают функционеры. А функционер считает, что публике нужно то, что ему, функционеру, помогает жить. То, что не вызывает никакого административного сомнения. Это стихийное стремление к середине порождает стремление к низу. Когда нет, условно говоря, аристократии, которая бы поднимала середину вверх, теряется даже простой профессионализм. Это явление заметно не только в искусстве – его можно видеть и в науке, и даже в армии. И там приходится терпеть такие же издержки.

На самом деле, публика невероятно тянется ко всему, что интересно, не всегда понимая, что действительно интересно. К тому же и публика ведь разная – в Новосибирском городке одна, в Закарпатском колхозе другая, в Москве – третья. Определение публики как некоего стада – народофобия функционера и идеолога.

Разве можно серьезно думать, что любого человека – то ли колхозника, то ли техника, то ли интеллигента – может удовлетворить искусство, чья основная функция – заполнять место, лишь бы не было чего-то иного?

В действительности, все неудовлетворены. Все хотят чего-то другого. Кто абстракционизма, кто порнографических открыток, кто иконописи, кто кра-

сивого искусства, кто сложного, кто примитивного, но во всяком случае не того, официального... Я не видел ни одного чиновника, которому бы хотелось Вучетича, — им, как минимум, давай передвижников...

Между тем, мечтой аппарата остается, чтобы назначались не только гении, но и диссиденты (допустим, в художники Управления по делам дипломатического корпуса), чтобы все они были заменимы, как части вычислительной машины, чтобы Плисецкая танцевала, но на сцене ее не было, чтобы раскланиваться за нее и цветы принимать могла дама самого главного функционера. Вот где основной конфликт между системой и человеком.

3. КРАСНЕНЬКИЕ, ЗЕЛЕНЕНЬКИЕ И ПЬЯНЕНЬКИЕ

I

Как-то мой приятель – не маленький аппаратчик ЦК – выручил меня, взяв билет на самолет в своей кассе, что в обычной сделать было невозможно в этот день. Он просил прийти к концу работы на Старую площадь, к зданию ЦК, и подождать его, поскольку он может задержаться.

Так и случилось. Кончился рабочий день, и из дверей посыпались люди. Моего приятеля среди них не было, и, поскольку приходилось ждать и, по возможности, не скучать, я начал рассматривать единый мозг страны, вываливавшийся из ячеек кабинетов и рассыпавшийся в отдельных особей.

Но неожиданно для себя я заметил, что это множество людей не воспринимается мной как обычная толпа, имеющая персонализированное многообразие. Это сытое стадо было единообразным. Передо мной проходили инкубаторные близнецы с абсолютно стертыми индивидуальными чертами. Разница в весе и размере не имела значения.

Такое огромное количество внеиндивидуальных масок, костюмов, жестов буквально ошеломило меня. Но постепенно я начал их дифференцировать. Я увидел, что эти люди, отпущенные с работы и вываливаемые лифтами с этажей на улицу, различаются

— но не персонально, а группово, как две породы одного вида. И для себя я обозначил их как „красненьких" и „зелененьких".

„Красненькие" — как правило, крестьянский тип людей (тип грубого крестьянина, а не ладного и аристократического мужика). Хорошие костюмы сидят на них нелепо; пенсне, очки — все как будто маскарадное, украденное, чужое. Они как-то странно и неестественно откормлены. Это не просто толстые люди, что нормально, — нет, эти люди явно отожрались несвойственной им пищей. Они как бы предали свой генотип. Видно, что стенически они призваны работать на свежем воздухе и что их предки из поколения в поколение занимались физическим трудом. Вырванные из своего нормального предназначения, посаженные в кабинеты, они стали столь же нелепыми, как комнатная борзая. Эти люди — „красненькие" в прямом смысле слова. Их полнокровие неестественно и не ощущается как здоровье. На щеках у них играет утрированный багровый румянец. Они не знают, что делать со своими странными, отвыкшими от работы руками, распухшими, мертвыми, напоминающими ласты. Плоть, раскормленная сверхкалорийной пищей и не усмиряемая полезной деятельностью, разрослась: всего у них много — щек, бровей, ушей, животов, ляжек, ягодиц. Они садятся в машину так, как будто их мужские гениталии мешают им, но при этом не теряют карикатурного достоинства. По всему видно, что они-то и есть — начальство.

А вот и „зелененькие". Поначалу их трудно отличить в этой однорожей толпе. Но, присмотревшись, ты замечаешь, что часть близнецов обладает бóльшим воображением в жестах и поведении, и уже по одному этому видно, что это какие-то затруханные интеллигенты, которым никак не удается достичь стенического совершенства „красненьких". И как

ни скрывай – видно, что ты из университета, из журналистов, из философов или из каких-то там историков, – в общем, оттуда, откуда настоящий человек появиться никак не может. И даже если они достаточно красны, то гармонию нарушают красные *от работы* глаза, что резко отличает их от незамутненных никакой мечтой, прозрачных глаз „красненьких". Даже и не заглядывая в секретные списки, понятно, что „зелененькие" – референтский аппарат. У них, у „зелененьких", явно испитой вид (что, конечно, не свидетельствует о том, что „красненькие" пьют меньше).

Они, „зелененькие", в сравнении с каменной повадкой „красненьких" – юрки, нервны. И против киновари „красненьких" они бледноваты, красны недостаточно, хотя едят ту же пищу; но эта пища не идет им впрок.

„Красненький" потому так победно красен и спокоен, что он создан для того, чтобы принимать всегда безупречное решение. Он принадлежит к той породе советских ненаказуемых, которая может все: сгноить урожай, закупить никому не нужную продукцию, проиграть всюду и везде, – но они всегда невозмутимы, ибо они – не ошибаются. Они просто по социальным законам не могут ошибаться. Эта беспрецедентная в истории безответственность целого социального слоя есть самое крупное его завоевание, и совершенно ясно, что они скорее пустят под откос всю землю, чем поступятся хоть долей этой удивительной и сладостной безответственности.

Они безнаказанно могут заплевать и испакостить нужнейшие стране научные тенденции и открытия, произведения литературы и искусства, составляющие гордость нации.

И они же – даже лица все те же, не другие, – как только жизнь докажет их неправоту и правоту затравленных ими людей и идей, – будут присутство-

вать и произносить речи на юбилеях и похоронах мучеников культуры и искусства.

Они присвоят себе заслуги замученных и наградят друг друга за дела тех, кого они убили.

Они украшают друг друга орденскими побрякушками и регалиями.

Они поздравляют друг друга с наградами.

Они восхищаются друг другом.

Они косноязычны – но они говорят, не переставая. Только они говорят, остальные молчат. У них – радио и телевидение, у них – газеты, у них – кино.

У всех остальных есть одно только занятие: вкалывать за них и благодарить их за то, что они пока не отняли хотя бы воздух.

Они требуют, чтобы все без исключения восхищались ими.

Они довольны – и правы в своем довольстве: когда они говорят „жить стало лучше, жить стало веселее, товарищи" – они не врут. Где, когда, в какую эпоху люди, обладающие такими качествами, могли получить так много? И не поплатиться при этом за глупость и хамство, нерадивость и расточительность – да просто за общее и несомненное безобразие собственной личности?

История – не невинная девица, было в ней много злодеев и садистов, но столь тотально-бездарных победителей, я думаю, не было никогда.

Поскольку „красненький" от природы безгрешен, никакой намек на компетентность ему в принципе не нужен. Кроме того, если ему и приходится выбирать, то из двух простейших вариантов: ДА и НЕТ. И ДА и НЕТ разработаны референтским аппаратом, и ДА и НЕТ одинаково научно обоснованы. Кроме того, по законам групповой безответственности, по законам аппарата, частью которого они являются, „красненькие" функционируют не индивидуально, и как только некое определенное коли-

чество „красненьких" зажглось как ДА или как НЕТ – принимается решение.

Единство и равнобездарность „красненьких" гарантирует их стабильность, что бы ни происходило со страной по их групповой воле или групповой летаргии. Любое движение такого огромного тела, такой огромной массы, как СССР, порождает событие, называемое или кажущееся историческим, и наделяется часто смыслом, о котором многочисленные виновники этого события даже и не помышляли.

Уже в силу реакции мира на любой их полудремотный, полуосознанный поступок, у „красненьких" возникает реальное чувство значительности и безошибочности принимаемых решений. „Красненький", пока не снят, всегда в выигрыше. Время идет, события развиваются, и само сидение „красненького" в своей ячейке-кресле уже есть победа. А победителей не судят.

Представьте себе, что генерал А выиграл бой по своей схеме. Этим как бы механически подчеркивается, что схема генерала Б была порочна и неверна. Но почему же? Ведь схемы генерала Б никто не пробовал – может быть, она была целесообразней, может быть, она была оптимальной! Но историю не переиграешь, и генерал А навсегда остается победителем, а генерал Б – неудачником.

Итак, „красненькие" никогда не ошибаются, ошибаются только „зелененькие". „Зелененькие" – это те, кто мычание „красненьких" должен превратить в членораздельную речь. Те, кто должен угадать их желания, но сформулировать их так, чтобы коллективный мозг признал формулировки своими, как если бы „красненькие" сами их создали. Чудовищная работа, неблагодарная, бессонная, – и, ко всему, по тем же муравьиным законам аппарата она перестает быть творческой.

Один „зелененький", бросив свою собственную

фразу в ворох фраз других „зелененьких", теряет ее: потом они все вместе все это мусолят, и в этом общем вареве никто уже не знает, где начало, где хвост его мысли и фразы. Я не знаю, есть ли действительный смысл в их работе, но когда я слушаю выступления главных „красненьких", то для меня совершенно очевидно, что слова, который „главкрас" не может выговорить, вписаны его „зелененькими", но общий смысл, конечно, соответствует интересам „красненьких".

„Зелененькие" страдают множеством аппаратных комплексов. Им всегда кажется, что они лучше, чем „красненькие", знают, что нужно делать для успеха и благополучия „красненьких", – что, разумеется, неверно, ибо именно „красненькие" – величайшие мастера знать собственные выгоды!

„Зелененькие", даже обладая иногда серьезным влиянием, тем не менее, остаются париями партии, хотя для постороннего взгляда это может быть и незаметно. „Красненькие", даже провинциальные, даже находящиеся ниже по официальному рангу, относятся к „зелененьким" высокомерно, потому что способ их красненькой жизни, их карьеры строится по законам нормальным: от первичной партячейки до заоблачных партвысот. Они, „красненькие", – и есть внутренняя партия. Им свыше предназначено править всеми людьми, животными, лесами, реками, горами, прошлым и будущим страны. И, конечно же, внешней партией. И если „зелененькие" и дорастают до уровня „красненьких", то путем гигантских нервных издержек, путем отказа от многих своих личных привязанностей и интеллектуальных претензий.

„Красненькие" же спокойны. В отличие от „зелененьких", они неспособны к анализу общественных условий, элементом которых они являются. Им не приходится сомневаться и нет нужды от чего бы то

ни было отказываться, они просто живут и делают карьеру по праву „красненьких". Конечно, нельзя считать, что „красненькие" всегда и обязательно глупее „зелененьких". Рефлексия, связанная с многознанием, – еще не ум. Но в силу многих причин „зелененькому", прежде чем совершить то, что он считает подлостью, нужно оправдать это теоретически. Исторический детерминизм, диалектика и обветшалые догмы уже не дают ему возможности вычислить эффективность жертв, принесенных на алтарь прогресса, – он ищет новых догм, но – увы! – упирается в старые: государство, нация, империя и т. д., и т. п. Он грустен, потому что пессимист – всего только хорошо информированный оптимист. Информация порождает ворох мыслей, которые, даже быстро проходя, все-таки оставляют след в душе. Либеральная поза, застольное ухарство и цинизм – не спасение. Конечно, в свободное от работы время можно пить, что и делается.

„Красненькому" же для спокойствия и самоуверенности не нужен даже простой бытовой цинизм. Он поступает безо всяких там теорий – только так, как ему лучше. Он всегда уходит от дискомфортной ситуации. Амеба убегает от капли серной кислоты не потому, что она что-то о ней знает. Не разбирается в химии амеба. „Красненькие" исходят из самых простых предпосылок. Вся их философия укладывается в поговорку: „рыба ищет, где глубже, а человек – где лучше". Они делают карьеру, потому что знают: чем выше – тем лучше живешь, меньше работаешь и меньше несешь ответственности.

„Зелененькому" же, особенно с претензиями на какие-то остатки иллюзий или своей личности, – трудно. И они находятся внутри аппарата, как сложное существо внутри примитивного, но могучего и огромного одноклеточного, которое до поры до времени по своим биологическим нуждам терпит

некоторые качества „зелененьких". Но рано или поздно эта гигантская амеба превратит их в состав своей ткани или просто выплюнет. Как сейчас общество, для того чтобы скорей превратиться в гомогенную недифференцированную массу, выплевывает в тюрьму, эмиграцию или катакомбную культуру все, что отличается от повседневной и обязательной, законами предписанной серости. „Зелененькие" и прыткие циники-интеллектуалы — просто временное отклонение, вынужденная тактика. В сложившейся ситуации ясно, что простейшее этой системе свойственней.

Самым неправдоподобным для нормального человеческого сознания является элементарность множества личных желаний, становящихся социальным явлением, которое приводит в движение эту машину. Масштаб последствий порождает иллюзию сложности и накручивает научные и псевдонаучные теории и термины, анализы и аргументы, навязывающие миру столь изощренную картину, что просто диву даешься. Почему любого насильника, который умудрился изнасиловать мир самым грубым и вульгарным способом, армия интеллектуалов непременно пытается изобразить великаном? Видимо, очень не хочется сознаваться в том, что нас часто насилуют пошлые и тупые карлики. Низ народного тела побеждает верх, но не в положительном смысле карнавала, а в самом прямом смысле. Задница разрослась, и, оставаясь задницей, заняла место всего остального, поэтому питекантроп неминуемо победит человека, крыса — питекантропа, а вошь — крысу...

Так я стоял и фантазировал у дверей самой огромной конторы мира, и мне стало жалко зелененьких людей, тратящих свой часто незаурядный ум и талант на эту страшную игру в бисер, и я почти увидел, как они вот-вот все начнут похрюкивать и вста-

нут на четвереньки; я почти физически почувствовал, как их рассасывает это серое-серое здание, незаметно, день за днем, отнимая ум, инициативу, талант и в первую очередь — главное: человеческое достоинство.

От безликой толпы отделился человек с очень красным, полнокровным лицом, я сперва не узнал своего приятеля — он был такой же, как все; но уже издалека я понял: это „зелененький".

II

Очень часто западных людей — да и не только западных — вводит в заблуждение человекообразие современных советских деятелей государства, идеологии и культуры. Эти функционеры, если и не находятся на самом верху лестницы, часто занимают достаточно высокое официальное положение. Благожелательных западных партнеров по диалогу очень обнадеживает знание языков, литературы и приятное домашнее свободомыслие их относительно не старых собеседников (как правило, это люди среднего поколения). Многие западные наблюдатели видят в этом знамение изменений, якобы происходящее в самом управленческом аппарате.

Не находясь в плену подобной иллюзии, но и безо всякой предвзятости я дружил с некоторыми людьми этой категории. Мне очень скоро стало понятно, что связывать надежды на изменение структуры управленческого аппарата с наличием там таких личностей — часто незаурядных — беспочвенно. Скорее эти личности меняются в сторону, нужную аппарату, чем наоборот. Да и странно было бы думать, что можно изменить ход машины, находясь внутри нее и выполняя частную функцию, подобную функции

крохотной, автоматически заменяемой детали кибернетической машины.

А система представляет собой машину, отлаженную машину. И места, занимаемые человеками, являются ячейками, лунками внутри машины, так что работает место, а не человек, находящийся там. Человек может создать микроколорит внутри этой камеры, но сама система работает по законам машинерии, и всякий, кто пытается персонально на нее повлиять, вылетает из машины или уничтожается ею.

Сейчас я думаю, машина еще более отлажена, чем во времена Сталина и Хрущева. Поэтому она и так некрасочна, и стабильна, и удивительно скучна. Действия этой машины могут поражать воображение, но если ее проанализировать – она окажется элементарной. Для ясности можно привести такой пример. Представьте себе очередь. Стоят в этой очереди генерал и поэт, стоят ребенок и слесарь, художник и красавица, стоят профессор и домработница. Но ведь не личные качества, биографии, судьбы и характеры составляют очередь. Очередь деперсональна; то, что составляет ее, происходит в промежутке между людьми – пространство, воздух между впереди и сзади стоящими содержит общественный договор, скрепляющий очередь.

Примерно такая же ситуация возникла в сегодняшнем советском обществе. Никто ничего персонально не решает, все „утрясается". Вопрос поднимается наверх, уходит вбок, спускается вниз – т. е. решение проходит все так называемые „заинтересованные" инстанции, вентилируется, утрясается, выясняется, снова вентилируется, – и по законам некой комбинаторики устанавливается порядок, принимается решение, родившееся в промежутке.

Но олигархия функционеров – конечно, не движение к демократии, как многим хотелось бы. Ведь сталинизм – это не просто прихоть или ошибка Ста-

лина. Это исторически сложившаяся ситуация, при которой функция управления такова, что кардинальные изменения изнутри аппарата невозможны. Конечно, сейчас один функционер не может схватить и бросить в застенок другого, но все вместе они могут это сделать с кем угодно; и если не всегда посадить, то затравить, заплевать, заставить эмигрировать или умереть. Терроризм продолжается, просто личный терроризм Сталина заменен терроризмом машины, создателем которой он считается. Конечно, работа советологов, пытающихся угадать развитие событий, исходя из оценок личных качеств руководителей, интересна, но навряд ли существенна без понимания того, что не это – главное. Главная же загадка лежит в принципах этой небывалой машины, где, по существу, нет личностей и даже нет мозгового центра в том смысле, как принято об этом думать. Таким способом согласуются единство и безопасность, мечта современного аппарата власти. Поэтому так стабильна, так неизменяема эта система. Амеба, у которой жизненные центры – везде и нигде.

И так как люди с цивилизованными манерами являются частями машины террора, то, видимо, надо рассматривать *их функцию* внутри управленческого аппарата. Это неизбежно приведет нас к выводу, что поскольку они пока не отстранены от дел и выступают в качестве умных, элегантных и якобы свободомыслящих собеседников, то это означает лишь, что именно в *этом качестве* они сегодня и *нужны* машине; но ни о каких существенных изменениях это не свидетельствует и свидетельствовать не может. Реальная суть их действий не отклоняется от целей их грубоватых учителей, ходивших в пиджаках первых сталинских пятилеток и не умевших говорить не то что „по-иностранному", но и на родненьком русском.

Эти мешковатые старики с масками добродушных обывателей, эти людоеды, боявшиеся собственных жен, до сих пор не научились словам „коммунизм" и „социализм" (видимо, в силу этого они и пережили сталинские чистки), но их „коммунизьмов" и „социализьмов" оказалось достаточно, чтобы держать мир за глотку. И их элегантные ученики, переводящие „социализьму" и „коммунизьму" на все языки мира, щелкающие всеми красотами герметической культуры, всеми новейшими геополитическими терминами, так старающиеся выглядеть либералами, — служат (да иначе и быть не может) „коммунизьме" и „социализьме" в незамысловато-полицейском варианте своих учителей и наставников. Но при этом они искренне хотят выглядеть либералами. Они с наслаждением ведут культурные, свободомысленные разговоры, они хотят быть тонкими ценителями искусств – особенно они любят подарки от проклятых художников, они коллекционируют проклятую литературу и музыку. (Я сам с удивлением слушал песни запрещенного Галича на квартире у одного из помощников Брежнева. Но все это проделывается, разумеется, при полном отсутствии свободомыслия в их реальных делах.)

Гений лицемерия широко и вольно распахивает здесь крылья. Как и у всякого достаточно широко распространенного явления, у него много причин. Пока отметим одну *психологическую,* и далеко не самую пустую. Вся эта публика находится в плену двойственной внутренней ситуации. С одной стороны, они получили права и привилегии русского дворянства и купечества (разумеется, в своеобразном, партийном, варианте). У них невероятно (по современным масштабам, а сейчас, я думаю, и по мировым) высокий жизненный уровень: пайки, дачи, услуги, относительно высокая свобода передвижения (во всяком случае, в порядке культурного об-

мена с заграницей они предлагают только себя), информации. Но, в отличие от „законных" привилегий дворянства и купечества, их привилегии – в прямом смысле противозаконны, поэтому они законспирированы, скрыты от народа. И ни одна из них не имеет конституционного оправдания. Это создает хотя бы на первых порах некоторую психологическую неловкость перед интеллигентским кругом, из которого очень часто эти люди выходят. Ведь преподавание в школе и институте построено на уважении к традициям декабристов, Чаадаева-Радищева-Герцена, на традиции русского свободолюбия. И пока Молох революции пускал кровь, пока проходила борьба с оппозициями и врагами народа, в чаду смертей и войн могло показаться, что все, в том числе и имущественное (разумеется, временное) неравенство, оправдывается диалектикой истории.

Но сейчас всем ясно, что *бог революционных свобод в России умер.* И советская верхушка стала замкнутой суперсектой, окончательно оторвавшейся от задач, ее породивших, и имеющей одну цель: удовлетворение собственных постоянно растущих потребностей и бесконечное продление своего существования. И людям достаточно грамотным ясно, что сама непроницаемость, окостенение, невозможность творчества в рамках этой секты, невозможность ее изменения изнутри, ибо общественная функция ее такова, что она не может измениться, не разрушившись, – свидетельствуют о реакционности развития общественного процесса.

Но – нувориши партийной элиты, дети XX съезда, положившего, в основном, начало их карьере, – они привыкли пусть к куцей, но либеральной позе, столь привлекательной для нежных сердец. Эта поза вызвала к жизни либеральную гримасу в поэзии, литературе, кино и наложила несмываемую печать двой-

ственности на целое поколение так называемых „деятелей культуры".

Особенно культивировала эту двойственность творческая интеллигенция. После смерти Сталина кое-что всплыло и выяснилось. Победители – хуже побежденных, убитые и проклятые постепенно становятся классиками, а убийцы из официально назначенных гениев превращаются в общественном сознании в то, чем они были с самого начала: в дерьмо. И поскольку страдание, как выяснилось, удел гениев, а успех в делах – удел дерьма, то стало модно страдать. В России, по словам Пушкина, любить умеют только мертвых. И потому весьма ангажированные советские интеллигенты, сидя за черной икрой и настоящей русской водкой (доступной только иностранцам, правительству и им) в прекрасных квартирах и дачах, плачут крокодиловыми слезами – так, как будто именно они и есть оскорбленные и угнетенные, а не оскорбители и угнетатели. Они хотят быть страдальцами, не будучи таковыми. Они хотят славы повешенных декабристов и одновременно – комфортабельно и вкусно прожить свою жизнь. И если переполненный доброжелательной благоглупостью иностранный гость попадет в эту среду, ему может показаться, что он присутствует на конспиративной сходке действительных борцов и диссидентов. А если заглянуть в души рассматриваемых персонажей, то заветная мечта их откроется, как на ладони: быть главой КГБ, но иметь международную славу и престиж Сахарова и Солженицына.

Естественно, в большой реальности им это уже не удается, но в рамках домашнего театра, щедро оплачиваемого государством, они подменяют ряд действительных проблем мнимыми и при помощи зарубежных наивняков создают видимость социальной жизни, видимость относительной свободы высказываний, – и фиктивной постановкой проблем созда-

ют красочную вуаль, прикрывающую старческое безобразие системы, стремящейся к уничтожению любой творческой индивидуальности.

Но в свое время, во времена хрущевской оттепели, борцам „справа" и „слева" их борьба казалась социально содержательной. Еще бы! – как колыхались серые либеральные знамена, как противостояли им чугунные лбы старых, но еще стойких птеродактилей! Нет слов, чтоб описать кипение чувств и размах битвы, например, уродцев из Союза художников с уродами из Академии художеств! Как бились разгоряченные сердца (а сердце у уродцев и уродов находится, как известно из древней литературы, у самого заднего прохода)! Вы и представить себе не можете атмосферу этих битв!

Да, история издала неприличный звук, как некогда Пантагрюэль, и породила уродов и уродцев. И время сейчас играет роль Панурга и заключает браки между ними, в результате чего народилось такое количество насекомых. Та историческая битва велась за святое святых – за ключ от сейфа, где деньги лежат. И выяснилось, кто важней для государственной казны – серые из черных или серые из белых. Кто более достоин стать палачом духа, пребывающего в искусстве. Спор приобрел и теоретический размах. „Что такое социалистический реализм" – „сопли с сахаром" или „сопли с солью"? Решался научный вопрос, как должен выглядеть убийца в наши дни – страшно или сладко. Некоторое время художественная, творческая среда выглядела, как смешанный ансамбль дрессированных хищников: птеродактили, гиены и мандавошки. Но в конце концов всех временно победили либеральные „веселые поросята". Почему временно? – потому что по естественным социальным законам они сами очень скоро превратились в птеродактилей. Они доказали, что заплечных дел мастер может и подсезанивать, и подхемин-

гуэивать, и подкафкивать – без ущерба для идеологии. Они доказали, что могут лизать задницу власть имущим более квалифицированно и за меньшую плату; они доказали, что у них более острый нюх на врага и более быстрый бег за врагом. Как говаривал один из них: „Что-то эта работа мне нравится, надо нам к ней присмотреться, скорей всего в ней есть что-то антисоветское". Горький цинизм. Жалкий цинизм.

Я думаю, что круг таких людей уже составил стихийно сложившийся институт, взятый на вооружение государством. Совсем как валютные магазины, валютные бляди; как комфортабельные лепрозории для приемов и обольщения иностранцев, где грудастым переводчицам разрешено имитировать не только свободу взглядов, но и нравов – перед радостно удивленными гостями; где национальные меньшинства на всех языках страны говорят о свободе, пляшут и поют за иностранную валюту, которая так необходима государству, – делают то, что они давно уже перестали делать в собственных своих деревнях; где есть даже еврейский журнал.

В атмосфере лжи и камуфляжа появилось некое циническое братство, где простяга-душитель, сталинский птеродактиль в хромовых сапогах уже не подходит: не нецелесообразен в сложившейся ситуации. Ему может найтись место в провинции, но никак не на фасаде, обращенном на европейскую и мировую арену. Люди этого братства вездесущи – от политика до исполнителя эстрадных куплетов. Это „ученые", „журналисты", „врачи", „киноработники", „художники", непременные участники многочисленных международных конгрессов, гости посольств, несменяемые „львы" всех раутов и вернисажей, где присутствуют иностранцы. Они узнают друг друга по какому-то чутью, по цинизму – „мы одной крови, ты и я"; и чем более ты двойственен, чем быст-

рее ты меняешь маску – тем более ты свой, тем больше тебе цена в этой теплой компании.

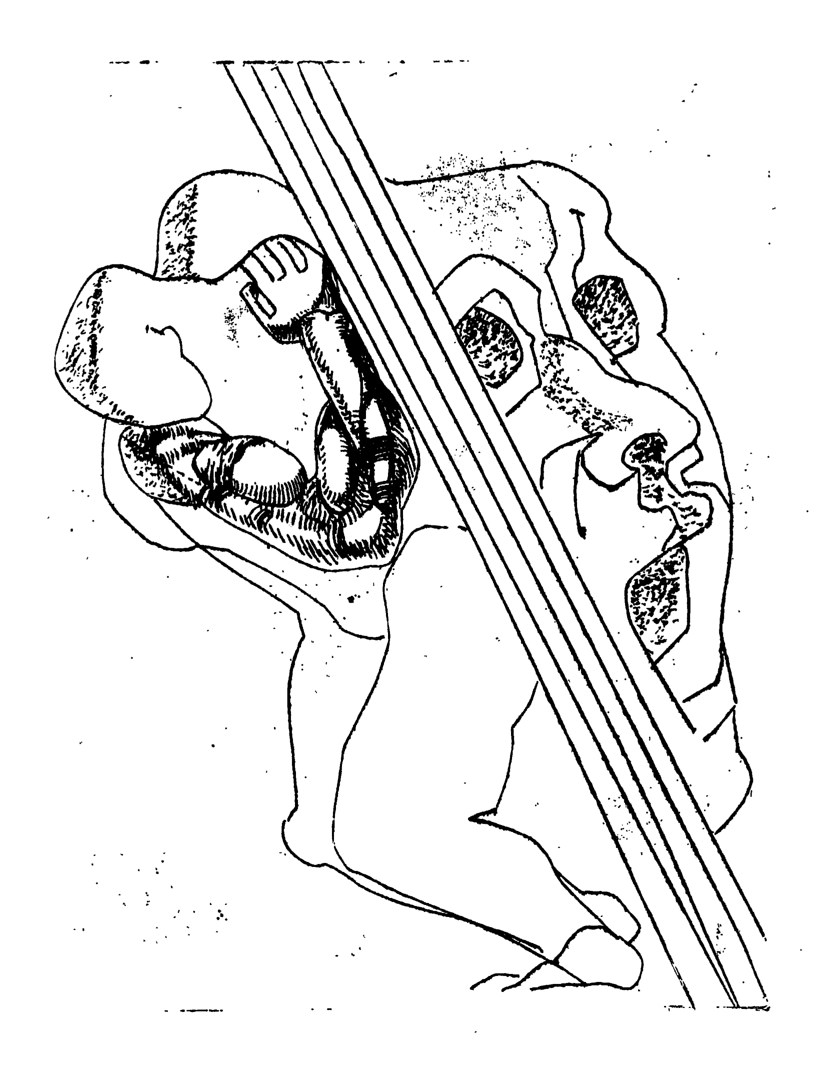
Эти люди делают карьеру внешне *вопреки* старым советским законам. Именно благодаря своей двойственности. Но никто не должен обманываться: они сейчас нужны. Такова реальная международная обстановка, она обязывает.

Некоторые из них, возможно, при определенной социальной ситуации займут действительно позицию свободомыслящих либералов – когда общество поощрит их к этому и если им самим это будет выгодно. Но время работает против них. И циническое братство двоемысленных, как плесень, возникшая в атмосфере оттепелей и детанта, – есть некое испытание, всего только половое созревание советского функционера. Это юношеский онанизм. Такое баловство допускается только до определенного уровня. Но если начинается подлинная карьера – не на вторых, а на первых ролях, – то тут уж двоемыслие невозможно. И хоть делай лоботомию, но будь, как все старшие: искренне смейся, когда все смеются; пой и пей, что поют и пьют все; ешь все, что все едят, и хрюкай, когда все хрюкают. И тогда либеральные юношеские черты костенеют, пышные губы рта-хохотальничка сложатся в жесткую и надменную щель, и подлинное, неподвижное социальное выражение, а не юркая меняющаяся маска, украсит твою отвердевшую, заматеревшую физиономию. Ты покинешь „референтский аппарат" и войдешь в святая святых. Из „зелененького" ты превратишься в „красненького".

III

Проспект Мира, 41. Обыкновенный день. Утро.

Нинка украла у матери дорогую брошку и выменяла на поллитра.



Ее брат Николай пригнал огромную машину-грузовик. Ему парк, где он работает шофером, разрешил стоянку во дворе по причине его болезни: он пьяница.

Сварщики с соседнего завода попытались продать мне вынесенный с родного государственного предприятия тяжеленный сварочный аппарат. Не продав, они, чтоб далеко не ходить, бросили его тут же, у меня на дворе, и начали клянчить пять рублей. Убедившись, что у меня их нет, они попросили бутылки, стоявшие у окна, в надежде сдать их, получить деньги и опохмелиться.

Бутылки, бутылочки, пузырьки, шкалики, мерзавчики, баночки, сосудики... Московский двор начинает свою жизнь с мыслью о бутылке. Граждане и товарищи ищут деньги, чтобы опохмелиться. Без привычной утренней дозы алкоголя нельзя – невозможно трясущимися руками начать работать. Двор умирал от жажды – его томил похмельный синдром. Этот синдром порождал массу историй – забавных и трагических. Собственно, вся история двора и вся биография его обитателей покоилась на событиях, связанных с опьянением или мучительным желанием опохмелиться. Все разговоры вертелись только вокруг бутылки. Время сплющилось и остановилось в алкогольном бреду: не было ни „вчера", ни „завтра", а было только – „сперва взяли банку на троих, я, правда, до этого – грамм двести, было, для почину, но, однако, не двести, а почитай, триста, ну, значит, раздавили еще по одной – ты считай, значит, приятель, уже по восемьсот на рыло будет, а тут Васька говорит – давай солнцедар, а по мне хоть мочу, лишь бы забирало...

...смеху полные штаны, я ему и говорю, а он мне – молоко на губах не обсохло...

...Нинка, впрочем, тоже стерва – тихонькая, а как где – она тут, а как у самой – днем с огнем не найдешь...

...Бог с ней...

...живем однова...

...мой дядя самых честных правил...

...Семен, может еще сообразим?

...а нам что – обос... и в стойло!

...орлы, взмахнем крылами...

...а сам с копыт?

...нет, брат, нет, брат, некультурно: отойди и блюй культурно, имей понятие, а то – на людей: культура, бля...

...говорят, повара уволили с работы. За что, ребята? Горячую кашу х... мешал. – Ух, ох, гы, га-га, бррр, – смеху-то, смеху – полные штаны...

...тут Сенька со спиртягой, его козырь всегда старше, а я не против и денатуратику, только гнуть его, братцы, так – должен отстояться, няша уходит вниз, в стаканчик – сухарик, выпьешь – нектар, сухариком заешь, во рту так чистенько-чистенько...

...как на улице Донской меня е...доской...

...приняли по одной, дают – бери, бьют – беги...

...теща у меня, ребята, теща – ,,мимо тещиного дома я без дела не хожу, то ей х... в окно просуну, то ей ж... покажу"...

...однако, я вам скажу, неправы вы...

...у нас завсегда так...

...далеко еще, братцы, до коммунизма...

...ты меня уважаешь – я тебя уважаю...

...они – нас, я – его, мы тебя – ты нас...

...подрались маленько, потом я, он и даже...

...какая свадьба без стакана, какой еврей без жигулей, какая пьянка без Ивана, какой Иван без п.....ей...

...эх, твоя татарская морда! – что? армянин? по мне, хоть китаец, лишь бы с бутылкой...

...эх, летали, как голуби, смеялись, аж ус.....лись – ну хватит, робя, сачковать, на работу пора..."

И я, со своими своеобычными интересами, скульптурой, Данте, Библией, и музыкой, и поэзией, был погружен в размягченное, не доброе и не злое, а полуидиотическое общество улицы, где находилась моя мастерская. Не окраина и не трущоба – всего восемь минут от Кремля.

Я пытался создать непроницаемость, отдельность, своего рода батисферу, но это было возможно только внутри себя самого. Я нуждался во многом – бронза, гвозди, доски, гипс, глина, камень и т. д., и т. п. Многие годы я – отторгнутый от официальных заказов скульптор – не имел возможности получать это у государства, единственного хозяина всех этих благ. Поэтому я был потенциальным покупателем неофициального рынка – и я стал центром притяжения и жертвой похмельных интриг, и поэтому вся алчущая масса населения тащила к моим ногам все, что могла, – большей частью, ненужные мне предметы и механизмы.

Чего только ни предлагало в обмен на бутылку население, состоявшее вовсе не из уголовников, а из рабочих и служащих, не имевших возможности на свою скудную зарплату удовлетворить жажду и поэтому тянувшее из предприятий и контор все, что возможно! Мне предлагали женские дефицитные лифчики и трусы; чешские магнитофонные пленки; мясной фарш для пирожков; сложные электронные механизмы; ручного зайца; японские презервативы с усиками; лодочные моторы; золотую фольгу, украденную реставраторами кремлевских церквей; полуботинки хорошей кожи без подметок; ремни без пряжек и пряжки без ремней; дефицитный растворимый кофе; электронные лампы для телевизоров; иконы; типографский шрифт; драгоценный металл гарт; целлофановую пленку; туалетную бумагу; треножники для киноаппаратуры; значки, предназначенные только для иностранцев; всячес-

кую рухлядь, украденную из дому: занавески, табуретки, этажерки, дамские чулки, платки, фотоаппараты, золотые монеты, корень жень-шень, морфий из аптек, шприцы, бинты, йод – и все за бутылку...

Иногда – бутылку дорогого и, видимо, краденого коньяку в обмен на большее количество водки. Причем интересно, что незадачливые купцы могли часами уговаривать меня купить ненужный мне товар, но мое предложение чем-либо помочь мне и за то же время заработать больше, чем выторговал бы, воспринималось как оскорбление, и умирающий от жажды купец, не жалея ни своего, ни моего времени, вместо того, чтобы за двадцать минут заработать нужную на бутылку сумму, будет час тебя уговаривать, что тебе остро, жизненно необходимы, скажем, консервные ножи в количестве шестидесяти штук.

Торг сводился к следующему:

Я. Убирайся, мне этого не нужно.

ОН. Нет, Эрнст, ты не понимаешь, ключи – первый сорт, и все шестьдесят – за одну бутылку...

Я. Убирайся, ты мне надоел.

ОН. Нет, ты посмотри, какие ключи, абсолютно новые!

Доходило до рукопашной, очень часто назойливых купцов приходилось выбрасывать за дверь, но – увы! – все это снова лезло в окно. Обитатели двора поняли, что есть моменты, когда я не могу сопротивляться и отказать. Увидят, например, иностранную машину – значит, важный гость, ну и ломиться в дверь с шумом и грохотом: „Эрнст, дай на бутылку!" Ну и откупаешься, даешь – а что же делать? Ведь иностранец не поймет, если перед его глазами кому-нибудь морду начнешь бить! Сколько выдумки, сколько бесстрашия, сколько остроумия и нелепости порождало желание немедленно заполучить бутылочку – именно немедленно, а не через час, не

через полчаса — сейчас, сию секунду; как говорится, вынь да положь!

Женька по пьянке прижал знакомую девчонку в телефонной будке и снял с бедняги часы — ясно, не затем, чтобы следить за быстротекущим временем, а выменять их на бутылку. К сожалению, он так и не успел совершить товарообмен и выпить, потому что через десять шагов его остановил милиционер, прибежавший на вопли огорченной девчонки. Не опохмелившийся Женька, как говорят, отделался легким испугом: за него хлопотал коллектив, он иногда красовался на доске почета как ударник коммунистического труда. Получил всего три года, но во дворе все уверены, что он освободится досрочно, да и в лагере Женька не пропадет — он хороший слесарь, так что и в лагере насчет бутылки все будет в порядке: там начальству хорошие работники очень даже нужны, потому что начальство там на свою бутылку имеет именно с них.

Вот приходит пенсионер и приносит тюк копировальной бумаги и канцелярских скрепок — все это для хорошей канцелярии на год работы, и все это за бутылку. А если поторговаться — продаст и за рубль. У меня нет пишущей машинки, и мне нечего скреплять, но мне жаль старика, и я предлагаю ему сделку: если он уйдет сейчас же со своим товаром и перестанет мне надоедать, я дам ему три рубля. Он согласен, но ему хочется срочно выпить, поэтому он просит о любезности: пусть товар полежит у меня, а потом он его заберет. Бросив огромный тюк, загромоздивший мне прихожую, он уж потом не стал утруждать себя и тюк не забрал, пришлось его выбросить на помойку. Бедный он бедный — жена его работает в канцелярии, а там, кроме канцелярских принадлежностей, украсть нечего, вот она ежедневно и таскает домой копировальную бумагу и скрепки, чтобы откупаться от мужа, но, увы, это неходовой товар!

И действительно, все говорят, что „Сергеичу с женой не повезло", у других-то товар куда более ходовой! Например, одно время очень процветал негоциант, выносивший с государственного предприятия вкуснейшее варенье. Но дела его несколько испортились после того, как он по пьянке и благодушию выдал тайну транспортировки: оказывается, он сшил себе целлофановые кальсоны с завязками внизу, так что варенье, залитое внутрь кальсон на ноги и на интимные, скрытые от взоров охраны места, не вытекало. Многие, в том числе и я, по причине излишней брезгливости перестали покупать у него товар, а многие – нет, ели так или кипятили и этим убивали микробов, которые могли выпрыгнуть в варенье из разных срамных мест предпринимателя.

За окном мастерской шум. Это сыновья моего помощника, милого и непьющего инженера, опять объявили войну своей престарелой и больной мамаше. Два обалдуя по 35-38 лет вынесли ее во двор, на снег, на матраце, и голую держат в одной рубашке, требуя, чтобы старуха выдала бутылку портвейна, где-то от них спрятанную. Соседи не вмешиваются, боясь огромных бугаев, я тоже – потому что понял: это бесполезно. Я уже как-то вызывал милицию, но, как только наряд приезжает, мамаша отрицает, что избита сыновьями, – боится их посадить. Впрочем, мне и моей помощнице кажется, что зря старуха боится: между всей этой публикой и столь же жаждущей бутылки милицией есть некое взаимопонимание, даже сговор. Но это уже другой разговор.

Но посмотрите, посмотрите! – сегодня стойкая и упрямая старуха победила мощных сыновей исключительно силой своего духа: несмотря на температуру и пытки, учиненные сыновьями, не сдалась; и прильнувшие к окнам болельщики увидели, как угнетенные неудачей и усталые обалдуи, которым надоело трудиться безрезультатно, бросили мама-

шу посреди двора и пошли, ссутулясь, искать счастья в другом месте.

Двор провожал их взглядом, в котором было двойное чувство: их жалели, так как вполне понимали, как трудно им с похмелья, но вместе с тем жалко было и избитую мамашу. Правда, некоторые – в основном, мужчины – говорили: „Ну что упрямится старуха? Все равно налижутся в другом месте. Отдала бы – и дело с концом, жалко ей, что ли, бутылки?"

О бутылка, бутылка – символ жизни, вокруг которого крутится все, о бутылка – мера всего: это стоит столько-то бутылок, а это – столько-то... Как возненавидел бы двор какого-нибудь арабского шейха, если бы узнал, сколько он может купить бутылок за продаваемую им нефть! К сожалению, нефть в чистом виде, как известно, пить нельзя.

Вот ватага рабочих, ломавших соседний дом, обнаружила в подвале огромную бутыль чего-то – но чего? И как к местному интеллигенту, да к тому же еще пьющему, ко мне двинулась делегация, чтобы я их облагодетельствовал и определил – можно это пить или нельзя. Но, хоть у меня и высшее образование, хоть я и попиваю иногда, этого сказать я им все-таки не мог и посоветовал обратиться в аптеку. Но был найден гораздо более простой и совершенный способ: пошли к пивнушке и нашли добровольца, обладавшего смелостью камикадзе, прямо и честно все ему рассказали и предложили продегустировать, пообещав, что если он от первой не умрет, то разделит общую пьянку до конца, наравне со всей компанией. Сказано – сделано. Прямо перед окнами моей мастерской расположилась алчущая ватага во главе со смелым дегустатором, хватившим залпом стакан подозрительной жидкости, пахнувшей, однако же, вкусно – спиртом. Нетерпеливые собутыльники с радостью констатировали, что немед-

ленной смерти не последовало, и выпитое, что называется, „прижилось" или „легло на кристалл". Просто и весело.

Чего только не пили в этом дворе! И денатурат под названием „Голубой огонек", и политуру, в которую бросали соль, чтобы самое клейкое ушло на дно; и тройной одеколон, и зубную пасту, разведенную с водой, и валерьянку, и зубной эликсир невкусного фиолетового цвета, – и ничего, сходило. Правда, не всегда.

На тех же ящиках перед моим окном умерли два человека, опохмелившиеся чем-то, не очень полезным для здоровья, и весь двор обсуждал, почему Петька погиб сразу, а повар, Петькин друг, не из нашего двора – из соседнего, еще несколько часов мучился. И пришли к выводу, что повар как-никак всегда ест и поэтому в желудке есть что-то, что помешало его сразу сжечь, а бедняга Петька, в общем, ничего не жрет, а когда пьет – то и вовсе, поэтому жидкость „вытекла сразу через живот".

То же случилось и со стариком Зубаниным, отцом моего форматора Сергея Зубанина. Выпить у них, правда, было что, но старик попутал с похмелья бутылку, – да прямо из горлышка, да такого крепкого препарата, что как в глотку попало, так и ахнуть не успел – вылилось снизу наружу и потекло по полу.

Много, чересчур много можно рассказать по этому поводу. Вот так же погиб брат Зубанина, но не оттого, что выпил плохого, а просто, выпив, разгорячился и похвастался, что поднимет столько, сколько и десяти человекам не под силу (был он грузчиком). Взвалили на него – ну, его и раздавило.

Ох, много можно рассказать на эту тему! И все это было – проспект Мира, 41, строение 4.

Мои соотечественники знают, что я не говорю ни слова лжи – и с ними такое бывало, а если не с ни-

ми, то с их знакомыми, а уж недоверчивый иностранец, если не верит, пусть попросит своих корреспондентов сходить по этому адресу и спросить, было ли все это или не было, и как там сынки Владимира Петрова живут, и что с Нинкой и ее братом, шофером Колькой, и что произошло с группой моих друзей-сварщиков во главе с бригадиром Папаней, принимавшей с утра, как обязательный школьный завтрак, по семьсот грамм портвейна на нос, – им еще и не такое расскажут. И, возможно, расскажут о двух старухах – удивительную русскую сказку...

О том, как жили-были две сестры. Обе не красные девицы, а пенсионерки. Одна – парализованная, а другая относительно бодрая. И вот эта, другая, – относительно бодрая – хозяйничала, ходила за пенсией, в магазины, а другая по причине паралича лежала неподвижно. Жили они нелюдимо, к ним никто не ходил – смысла не было, ясно, что на опохмелку они все равно не дадут.

Жили они не тужили на своих пяти метрах и забыли уж, когда подали заявление на очередь на квартиру. Неожиданно привалило им счастье – дали им квартиру, которой они тридцать лет ждали. Но старухи заартачились, по каким-то соображениям не захотели уезжать. И инспектора к себе та, подвижная, не пускала – под предлогом, чтобы не беспокоили ее парализованную сестру. Дом опустел, уже выбили стекла в соседних квартирах, уже начали отключать газ и электричество, а старухи все не съезжают. Воинственная ходячая так просто и сказала: расцарапаю лицо, кто войдет на нашу территорию – хошь дворнику, хошь милиционеру.

Но в конце концов пришло время сносить дом, и тогда, несмотря на вопли старухи, ворвались все-таки туда милиционер и дворник с одним еще очень важным гражданином из райсовета. Запах больно нехороший был в комнате, не проветривалось, вид-

но, тридцать лет – ровно столько, сколько квартиры ждали. Не проветривали – думали, наверное: вот новую получим – надышимся.

Но оказалось – дело не в этом. Оказалось, что на постели уже много лет лежала иссохшая мумия. Оказалось, что ходячая сестра, как умерла ее родимая, боясь лишиться пенсии на двоих, мумифицировала ее и много лет проспала с ней рядом. Удивительна научная хватка этой старухи: до сих пор ученые гадают тайну мумификации; говорят, что и Ленин-то – не мумия, а кукла, а вот у ней не сгнила сестренка! И удивительна выдержка этой старухи – жить с трупом, спать с трупом столько лет!..

Даже меня – привычного, тертого – эта история несколько подкосила. Завидуй, Хичкок!

Но обитатели двора отнеслись к делу просто: на пенсию-то одну не проживешь – помрешь, так что же лучше – с трупом жить или самой мертвой быть? Вот так-то... Нужда пляшет, нужда скачет, нужда песенки поет...

4. ФРАГМЕНТЫ ОПЫТА

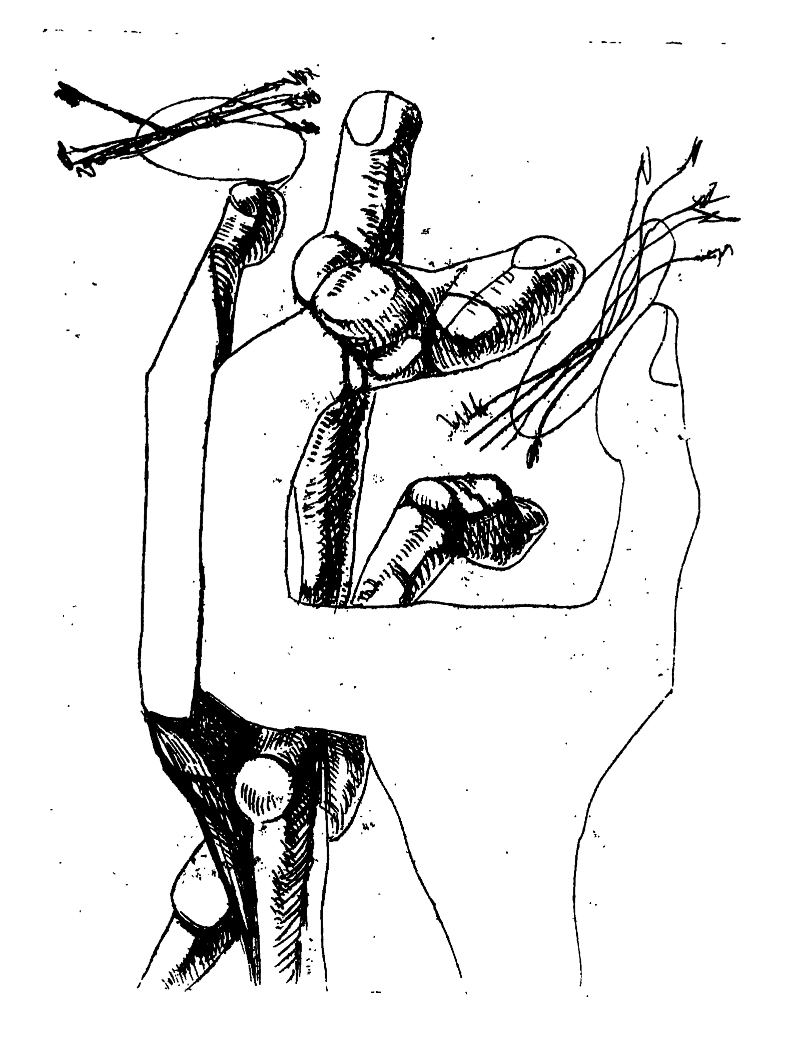
Ответ на вопросы о природе советского режима, которые у многих разрешались лишь в зрелом возрасте, мне слышался, пускай противоречивый, уже в детстве. Мой отец был белым офицером, он служил адъютантом у Анненкова, и происходил он из купеческой семьи. Мои дядьки тоже служили в Белой армии, а один, младший, ставши лишенцем, предпочел уголовный путь. Каким образом отец остался жив? И как мой дед умудрился сохранить часть домов от бывшего состояния? В Свердловске я родился в его доме. Это был большой дом в хорошем купеческом районе, потом эта улица называлась улицей Быкова, до этого – 3-я Мильковка, недалеко от дома Харитоновых, от Ипатьевского дома, где расстреляли царя и его семью. Сейчас нашего дома и района не осталось, все снесено и перестроено.

Когда отец со мной прощался, незадолго перед смертью, – его по существу привезли в Москву на носилках, – мы с ним сидели всю ночь и разговаривали. Он вообще был суровый человек, неразговорчивый, но на этот раз он был со мною предельно откровенен, и многое мне объяснил. Он рассказывал, что дед – либерал по убеждениям – был в группе уральских просвещенных капиталистов, которые хотели, если не революции, то во всяком случае

конституционных изменений для поощрения технического прогресса. Видимо, его мировоззрение было близко к взглядам Щукина или Морозова. Отец рассказывал, что был такой Жоров, каким-то образом наш далекий родственник, что эта фамилия есть у Ленина, что Жоров был посредником между Лениным и капиталистами, морозовские деньги попали к большевикам, и на них печаталась в Швейцарии революционная литература. Но не вся революционная литература печаталась в Швейцарии. Часть ее печаталась в нашей семейной типографии в Оренбурге.

После октябрьского переворота отец, видя, как оборачиваются события, стал на сторону белых. Имущество нашей семьи было конфисковано, один дядька служил у атамана Дутова, другой, так же сражавшийся на стороне белых, был убит. Но со временем отец – с благословения начальства – был вынужден уйти из Белой армии. Там против него велась интрига, одна группа хотела его убить – он мне не раскрывал, в чем было дело. Как раз когда он вернулся домой, пришли красные, они с дедом были захвачены и подлежали расстрелу. Но тут бабка вспомнила про типографию и представила какие-то свидетельства. К тому же, главный жандармский офицер Оренбурга, который перешел к чекистам, подтвердил, что Неизвестные печатали в своей типографии революционные материалы. Таким образом, была сохранена жизнь деду и отцу, и даже некоторые частные владения были возвращены, в том числе наш дом.

Отец мой не скрывал своего неприятия советской власти, это я помню с детства, причем не скрывал удивительно открыто. То, что он остался в живых, поражало. Отец был ярым картежником, и мое раннее политическое воспитание проходило под картежным столом. Мама уходила спать, а я тайком от нее вставал и приходил под стол. Считалось, что если



деньги падают на пол, то они мои. Я помню яркие политические диспуты за „пулькой", диспуты неправдоподобно открытые, ведь было уже время ежовщины. Я помню, как отец в припадке ярости назвал Сталина мешком с грузинским дерьмом, и как Наум Дралюк, коммунист, бывший ведущим работником Уралмаша (они с отцом были друзьями детства), пытался его угомонить, напоминая, чем он рискует. Но отец не унимался: „Нас, белых офицеров, расстреливать перестали. Вы сейчас стреляете друг друга". Отец как в воду глядел – Наум Дралюк был, действительно, потом расстрелян. Отца же не трогали, вероятно, потому, что он был очень хорошим детским хирургом, отоларингологом. Он делал операции высокопоставленным детям и его сохраняли, глядя сквозь пальцы на его политические воззрения, будто он просто болтун. Кстати, когда я уже в зрелом возрасте прочитал „Собачье сердце" Булгакова, я понял, что то, что говорил профессор Преображенский не было выдумкой – это носилось в воздухе и напоминало речи моего отца слово в слово. У отца было еще одно любимое занятие – полемизировать с советским радио. Он ложился на диван, включал радио на полную катушку и комментировал, так что я достаточно наслушался. Это – одна сторона.

Вторая сторона – мама, совершенно другого типа человек, интеллигентка, химик-биолог по профессии, поэт, писатель, круг ее знакомств был внеполитический, но в высокой степени гуманитарный, и тоже не советский. Она очень много занималась Анной Бизант, теософией, так что и мой интерес к философским темам родился в детстве. Я помню, как для многих моих друзей откровения, скажем, Бердяева или отца Павла Флоренского раскрыли глаза, а для меня это было юношеское чтение. Возможно, я не все понимал, но круг этих интересов не был мне внове.

Кроме того, по своим научным убеждениям, моя мама была вейсманистом-морганистом, потому вся страдавшая от Лысенко когорта сосланных на Урал ученых тоже входила в круг моих интересов. Больше того, у меня был детский уголок, на базе которого продолжались генетические опыты профессором Ягодовским и другими генетиками. Все это было законспирировано под детский живой уголок, у меня было невероятное для нормального дома количество животных, которых они мне покупали. Вот почему я говорю, что многие проблемы для меня не то что были решены, я их просто не решал, ответ был очевиден.

В 1942 году я оказался в Самарканде вместе с эвакуированной из Ленинграда школой, где я учился. Это была школа для одаренных детей, официально именовавшаяся Средней Художественной Школой (СХШ) при Академии художеств. Потом ее стали называть школой одаренных родителей, но когда я туда поступал, там был честный всесоюзный конкурс. Каганович пытался создать школу по принципу чуть ли не царского лицея. Мы были на полном государственном обеспечении, и образование нам давали блестящее, неправдоподобное. В преподавании на одном из курсов, состоявших из пяти человек, участвовало порой до 14 профессоров с известными именами. Но долго я там не проучился.

В августе мы вместе с Яном Сысоевым (он был аспирантом) пошли добровольцами на войну. Это был период моего патриотизма. У меня до сих пор сохранились военные документы. Мне тогда было 17 лет, мне казалось, что происходит история, что история пройдет мимо меня, если я отсижусь в тылу, и я рвался на фронт всеми силами. Я попал в Кушку, на границе Ирана и Афганистана, в Первое Туркестанское Военное училище, считавшееся первым по суровости в Красной Армии. Училище гото-

вило специалистов по южной войне. Как теперь известно, у Сталина были планы выхода к Персидскому заливу, и вот нас учили войне в степях, в условиях пустыни.

По окончании меня включили в состав 860-й гвардейской десантной дивизии, 45-го гвардейского десантного полка. Я воевал в составе Второго Украинского фронта. Был контужен, был ранен, последний раз – очень тяжело. Был награжден, один раз посмертно, орденом „Красная Звезда", который достиг меня лет через 25. Об этом писал стихи Вознесенский – „Лейтенант Неизвестный Эрнст".

Почему я не люблю говорить или писать о войне? Я не понимаю, как люди, пережившие войну, могут стройно о ней писать. Я помню первое впечатление: я прибыл на фронт, я должен быть командиром роты в 120 человек – а вижу 8 стариков, которые сидят в окопе и мокнут под дождем. А у меня – новая плащ-палатка. Ну, первым делом я им отдал плащ-палатку... Но в целом у меня не сохранилось последовательности событий, я не помню ни правых, ни левых флангов. Я помню отрывочные картины своего существования, которые находятся в полном беспорядке. И я не понимаю, как может офицер небольшой воинской единицы, какой я распоряжался, что-нибудь помнить. Он помнит сигнал, или „направление отдельно стоящее дерево, направляющий Иванов, по направляющему вправо, влево, в цепь..." Потом бежишь, бежишь, и трахнуло ... или нет. И даже не знаешь, правильно ли бежишь. Вот и все воспоминания. Я в то время писал много стихов, юношеских стихов, которые передавали это ощущение войны. Например:

Полностью погиб батальон
Гвардейская не прошла пехота
Недоступный в земле и бетоне укрепрайон
Штурмовала вторая штрафная рота

После боя тишина необъятная, ночь тиха
Крепко обнявшись, спят трупы.
На небе играет окровавленная луна...
Мой Мишенька-друг разорван от позвонков
до пупа, не поймешь, где живот, где спина.
Даль тревожная не видна.

и так далее.

Когда я попал на фронт, я не до конца верил советской пропаганде о зверствах немцев, но, увы, я вскоре убедился в том, как фашисты свирепствовали. К Власову я тогда относился с глубочайшей ненавистью, как к предателю родины, и считал своим долгом при встрече с любым власовцем убивать его немедленно, скорее, чем немца. Тридцать с лишним лет спустя, уже в Америке, у меня были спонтанные встречи с отдельными власовцами, они оказались достаточно благородными и идейными людьми. Прочел я и книгу Штрик-Штрикфельда „Против Сталина и Гитлера" – она мне многое объяснила, но все-таки во мне живет, как анахронизм, фронтовое чувство предательства, и я ничего поделать с собой не могу. Это распространяется не на отдельных людей, а на явление. Я, конечно, не согласен с теми, кто сегодня пытается прикрикнуть на Солженицына за его попытку проанализировать это явление с точки зрения русской истории – такой анализ делать необходимо, но у меня самого на эту тему сейчас просто нет точки зрения.

За зверствами немцев на русской территории последовали зверства русских на немецкой территории. Однако русские зверства в данном случае имели совершенно иной характер, за ними не стояло государственной организации, они не делались по команде свыше. Это были спонтанные ситуации, иногда невероятно жестокие, но все же командование, по политическим соображениям, старалось сдержи-

вать порыв к мести. Вспоминаются два эпизода. Один офицер, из простых людей, брал будапештский банк и набрал целый мешок какой-то валюты. Когда он в Австрии попал в наш госпиталь — он был ходячий больной — он с этим мешком не расставался, кутил в местном ресторане, платил с русской широтой прямо из мешка горстями, и обслуживали его превосходно. Как-то раз он пропил все, его отнесли наверх и положили в номер. Проснувшись утром и обнаружив, что у него вообще нет денег, он — облагодетельствовавший этот ресторан — решил бежать, выпрыгнул со второго этажа, сломал ногу, был забран патрулем и расстрелян за мародерство, хотя хозяин отеля добивался его помилования. За мародерство потому, что он, чтобы опохмелиться, прихватил с собой простыни, наволочки и что-то еще.

И второй эпизод, когда я участвовал в походе мести по отношению к немцам. Это было в каком-то небольшом городке, я уже ходил на костылях. „Ребята, немцев ведут пленных, пошли бить". Все инвалиды выстроились вдоль дороги, ведут понурых немцев. Подходят, кто может, ударит, охрана не отгоняет. Но быстро этот пыл у русских выветрился. Если первую колонну пытались бить, то второй уже давали сигареты. Видят — безоружные, не сопротивляются... Таковы были отношения с побежденными.

В Институте имени Сурикова Академии художеств СССР, куда я поступил после войны, я был весьма хорошим студентом. Работа третьего курса, которая потом была вырублена в граните, получила международную медаль и была приобретена Третьяковской галереей. Работа пятого курса „Строитель Кремля Федор Конь" была выдвинута на сталинскую премию и куплена Русским музеем. Такие могикане соцреализма, как скульптор Манизер, мой профессор, которого я глубоко уважаю до сих пор,

ко мне очень хорошо относились. Кроме того, я не гнушался работой помощника скульптора ни у кого: ни у Меркулова, ни у Вучетича, ни у Томского, ни у других крайне официальных художников. Я был идееносен, я много им подсказывал, выполняя не только обычную черновую работу, делал эскизы, и они меня рассматривали как своего, как некоего преемника и продолжателя, будущего академика. Все это давало мне основания для гладкой карьеры.

Однако еще при Сталине, будучи студентом, я начал делать вещи неофициальные, конспирируя их. Разногласия с соцреализмом в институте возникали в первую очередь у фронтовиков. Многие из этих молодых людей были даже коммунистами, но их переживания, их жизненный опыт не соответствовали гладкописи соцреализма. Мы не теоретически, а экзистенциально выпадали из общепринятого, нам требовались иные средства выразительности. На меня выпала судьба быть одним из первых, но далеко не единственным. К тому же кругу относились Юрий Васильев, Оскар Рабин, Сидур и другие.

После смерти Сталина, когда началось некоторое послабление, я показал несколько своих экспериментальных, полуэкспрессионистических работ на молодежных выставках: в том числе „Война это" и „Концлагерь". Это вызвало чудовищный гнев и художественных властей, и идеологических. Художественные власти взбесились не только на меня, но и на целый круг молодых людей, которые неожиданно оказались неуправляемыми, т. е. отступили от канонического соцреализма.

В моем интервью с американским журналом „Партизан Ривью" сказано, что до 1954 года я не знал даже о Пикассо. Они, конечно, меня неправильно поняли. Я им говорил, что мы не изучали ни Пикассо, ни других современных художников Запада официально, в курсе наших наук. Мы всем этим, ко-

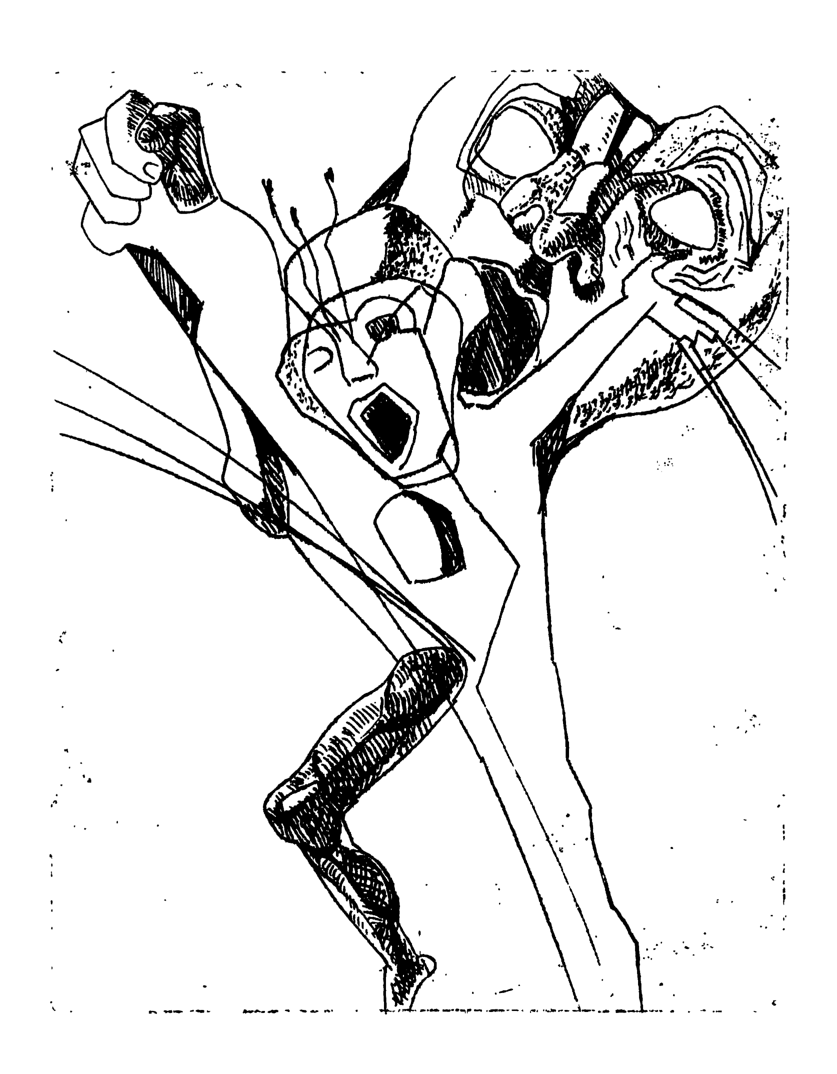
нечно, усиленно интересовались, когда занимались катакомбной культурой в нашем кружке. Но вместе с тем надо сказать, что с западным искусством мы были знакомы только по картинкам, в подлиннике мы его не знали. Я не видел ни одного реального Генри Мура, ни одного Микеланджело. С другой стороны, я достаточно хорошо знал русский авангард десятых и двадцатых годов, который мне был доступен по блату, в спецхранах, еще при Сталине.

На Западе также принято летоисчислять мои неприятности с властями со встречи с Хрущевым в 1962 году. Это абсолютно неверно, наоборот, это было завершением целого ряда событий. На меня кинулись уже в 1955 году, после того, как я показал свои экспериментальные работы. И кинулись по двум причинам. Первая – с точки зрения руководителей Академии художеств я был отступником, предателем, беглецом из стана победителей. Меня приняли в МОСХ сразу со школьной скамьи, без испытательного срока, чего не бывало, мне было оказано очень большое доверие, мне дали характеристики сугубо официальные люди, как вице-президент Академии художеств М. Г. Манизер. Инициатором этого был Президент Академии художеств Александр Герасимов. И вдруг я, принятый в Союз художников как образец художника-реалиста, выставляю какие-то чудеса! Поэтому 8 лет спустя, ставший к тому времени президентом Академии художеств Серов позже так двусмысленно, но милостиво и отозвался обо мне в своем выступлении: я, первоначально, числился своим. Он говорил, что у меня огромный реалистический талант, но что я его закопал в угоду модернизму. Обида была страшная, меня пытались отговаривать Манизер и Томский, что, мол, вам нужно, у вас широкая дорога, и т. д. Это был один мотив, который меня преследовал до встречи с Хрущевым.

Вторая причина заключалась в том, что я параллельно учился на философском факультете, и в нашей художественной среде считалось, что я умею формулировать мысли, и мои друзья поручали мне отстаивать какие-то наши теоретические позиции. Сам того не желая, и не любя выступать публично, я стал своего рода рупором. Во время венгерского восстания в 1956 году, когда стал моден термин „ревизионист", меня особенно стали поносить и в „Советской культуре", и в „Известиях", и в других печатных органах. Атаковали, конечно, и других, но меня в особенности. В одном постановлении ЦК меня вообще обвинили не в художественном или искусствоведческом, а просто в ревизионизме. У меня тогда были огромные неприятности, не было заказов, было очень тяжело, и после венгерских событий я уехал домой, на Урал.

Когда я вернулся в Москву в 1957 году, там происходила первая международная конкурс-выставка искусства. Жюри было международное, и я получил все три медали. От золотой мне пришлось отказаться в пользу своего друга скульптора Фиейского, потому что меня вызвал к себе министр культуры Михайлов и сказал, что неприлично, чтобы все три медали собирал один человек, и что он мне обещает всяческую поддержку, если я откажусь от золотой. Я снял с конкурса свою работу „Земля". Впоследствии эта гранитная скульптура была подарена Косыгиным финскому президенту Кекконену, и у меня сохранилось письмо от Кекконена, где он меня благодарит за этот подарок. Две остальных медали я получил: серебряную – за бюст „Мулатка" и бронзовую – за женский торс, обе скульптуры также в черном шведском граните. Это как-то исправило мое положение на некоторое время.

Впрочем, между окончанием института и 1956-м годом произошло очень много событий, к которым



следует вернуться. Сразу же после смерти Сталина, когда я еще был студентом-дипломником, власти объявили конкурс на памятник воссоединению Украины с Россией в 1654 году. Это был первый открытый конкурс за все время с начала сталинского периода, конкурс под девизами. До этого конкурсы проходили таким образом: совет по монументам министерства культуры объявляет, к примеру, конкурс на памятник Дзержинскому. Все участники конкурса известны, они получают деньги от государства за то, что работают в конкурсе. Делается несколько премий, но заранее известно, что на этот раз получит Вучетич, потому что в следующий раз – за Ленина – должен получить Манизер. Маститые (как мы называли монополистов в скульптуре) просто кормились этим.

На этот же раз число участников не было ограничено, имена их не были известны, и на конкурс поступило огромное количество проектов. Чтобы быть отобранным комиссией для конкурирования надо было сделать вполне профессиональную вещь: макет в масштабе с размером, разверстки, чертежи, фрагменты, привязка к площади (место было дано). Дилетантские проекты были отсеяны и экспонировались как „энтузиазм масс"; профессиональных проектов было отобрано 960.

Комиссия, присуждавшая премии, также была сформирована по сравнительно демократическому принципу. В нее входили люди различных профессий: музыканты, литераторы, ученые, политики, весь спектр заинтересованных лиц. Художник, участвовавший в жюри, давал подписку, что он ни прямого, ни косвенного отношения к конкурсу не имеет. В общем, эта комиссия в корне отличалась от совета при министерстве культуры, где десятилетиями сидели одни и те же несменяемые люди, которые принимали друг у друга работы. Иногда они

сбрасывали какие-то крохи на нижний этаж, но крохи эти никак не могли попасть молодым художникам, только что окончившим институт. Молодой художник был обречен десятилетиями служить помощником скульптора, прежде чем выйти наверх. К этой роли готовили и меня.

На этот же раз совет неожиданно выбрал работы не тех, кого нужно. Монополисты не получили ни одного места. Получили их мы, я и мои друзья, разделившиеся на два проекта: оба получили премии. За то, что я официально победил своих учителей на свободном конкурсе, меня начали усиленно бить. Прежде всего, монополисты нарушили условия конкурса: результаты должны были быть объявлены немедленно, а они затягивали дело.

Тогда я вступил в борьбу. Пользуясь тем, что я был знаком с Шепиловым (его дочь была архитектором, работавшим со мной, а в конкурсе со мной принимал участие племянник президента Академии наук Несмеянова, друг семьи Шепиловых), был вхож в его дом, я написал письмо против монополии в скульптуре, где приводил яркие факты, разоблачающие всю эту мафию. Я подписался первым и еще заставил подписаться нескольких своих друзей, в том числе племянника Несмеянова архитектора Косинского, что немаловажно. Мы отдали это письмо Шепилову, и мы победили в том смысле, что наши фамилии были опубликованы в центральной прессе, т. е. стало ясно, кто выиграл конкурс.

Но монополисты взяли реванш: они аннулировали этот конкурс, и больше не объявляли открытых конкурсов. Памятник решили поставить, но поскольку выиграли конкурс молодые, якобы неопытные скульпторы, решили передать старшим наши идеи, а нас утроить помощниками при них. С таким исходом я мириться не мог, я не мог допустить открытой кражи своего монумента.

Я пошел на прием в ЦК к одному человеку, знавшему, что я связан с Шепиловым. Я сказал ему: хотя я и выиграл конкурс, но мне кажется политически неверным ставить монумент воссоединению Украины с Россией. Ведь если мы его поставим, то Украина нам должна ответить тем же, и почему только Украины? Придется в Москве ставить памятники всем республикам, и такие же памятники воссоединения во всех республиканских столицах – это же абсурд! Он не среагировал, но он это учел и, видимо, от своего имени доложил начальству. Идея монумента была отставлена. Так что борьба моя с властями началась за восемь лет до встречи с Хрущевым.

И борьба эта происходила открыто. То, что я написал письмо Шепилову, не скрывалось, тезисы этого письма обсуждались публично, а я у монополистов работал, так что знал проблему изнутри. Поэтому когда был первый съезд художников, на котором Шепилов произносил речь, многие не могли понять, откуда у Шепилова такая осведомленность. В интеллигенции говорили: прямо второй Луначарский. А осведомленность была потому, что от меня у него была неофициальная информация о безобразиях. И дочь его тоже была знакома с предметом, и мой друг Косинский, сейчас очень крупный архитектор в Ташкенте. Забавно, кстати, что в 1962 году я был делегатом съезда художников, получил рекордное количество мандатов, но с этого съезда меня и изгнали.

Накануне этого съезда и встречи с Хрущевым была история с конкурсом на монумент „Победы". На этот монумент был объявлен открытый всесоюзный конкурс, под девизами, и в нем принимали участие самые могучие официальные художники, в том числе Вучетич. У Вучетича – крупный армейский чин, он художник студии Грекова, т. е. художник политуправления армии, и считалось бесспорным, что он

на конкурсе победит, многие даже не хотели участвовать. Меня, как скульптора, пригласили участвовать две группы архитекторов, и обе эти группы оказались победительницами.

Когда открыли пакеты, наши имена стали известны, и нас включили в следующий конкурс. Не помню, сколько было таких циклов, но во всех циклах мы выигрывали. В конце концов первую премию никому не дали, вторую дали нам, а Вучетич остался ни при чем. Вторая премия – это уже договор с министерством культуры на разработку проекта. Монумент должен был находиться на Поклонной горе под Москвой, у меня сохранились фотографии, протоколы. Все это было всерьез, были собраны маршалы и генералы политуправления армии, обсуждали наш проект конкретно.

Если почитать книжку Вучетича, то он не скрывает, что идеологическая кампания против нас была спровоцирована им. Он пишет, что после конкурса на монумент „Победы", после его поражения, формалисты подняли головы и начали захватывать власть. Он пошел к маршалу Чуйкову, и они решили обратиться к идеологам – что же это такое происходит?

Я думаю, он много на себя берет, он хочет в своих мемуарах показать себя более мощной фигурой, чем он был в действительности. Но как бы то ни было, выставка в МОСХе, в которую меня втянули, и выступление Хрущева были спровоцированы свыше. После того, как меня ударил Хрущев, какой-либо разговор о моем участии в строительстве памятника „Победы" рухнул, и вообще рухнуло все, потому что я там был главным действующим лицом. А Вучетич с римской простотой взял мои идеи, испохабил их (Родина-мать, озеро слез, руины – это все мое) и поставил памятник в Сталинграде, получив отдельный заказ. Когда началось строительство в

Сталинграде, вопрос о памятнике на Поклонной горе отпал сам собой.

Моя статья в журнале „Искусство" в октябре 1962 года (приведенная в приложении к этому сборнику) была заказана до моего падения, в момент моего подъема, когда уже вот-вот ждали, что я буду автором монумента „Победы", самого большого монумента, может быть, в истории человечества, я уже должен был вот-вот заключить договор. Когда я эту статью сдал, в редакции требовали переделки, уговаривали не губить себя, как же, вот сейчас будет такой монумент, а я так непатриотичен. Они вставили слова „наша партия" (люди смеялись: чья партия?), но не решились на большее, они знали мой характер, знали, что иначе я заберу статью, а им статья была нужна, я выходил в дамки, и меня нужно было как-то канонизировать. А через месяц после того, как статья увидела свет, произошло мое столкновение с Хрущевым.

После эпизода с Хрущевым я на десять лет был выброшен из обращения как профессиональный художник. Я умудрился издать иллюстрации к Достоевскому, поставить скульптуры в Риге и в Крыму, но они были заказаны до 1962 года, их просто перевели в камень и металл. Под своим именем мне в эти 10 лет не удалось продать ничего. Но в качестве каменщика, каменщика-скульптора или помощника скульптора я зарабатывал очень хорошо, так как мои коллеги обращались ко мне за помощью и платили мне хорошие деньги. Когда не было работы, я грузил соль на Трифоновском вокзале, за это тоже хорошо платили, хотя это было нелегко. Как скульптор я процвел только последние три года, с 1972 по 1975, после того как я выиграл международный конкурс на памятник над Асуанской плотиной в Египте. Вот когда я сделал Асуан, тогда все прорвалось сразу. Но для меня это уже было поздно.

Творчески просуществовать в советской системе четверть века — от конспирации 1950-х годов до открытого признания 1970-х годов — было бы невозможно, не используя пазы в этой системе. Первый и главный паз, в котором я мог существовать и работать — это расхождения между идеологическим аппаратом и практическими потребностями разных ведомств. Это не нужно воспринимать, как Янов, который рассказывает о каком-то несуществующем менеджерском аппарате, противостоящем партии. Нет, это та же борьба интересов, которая была, скажем, между Канарисом и Гиммлером в гитлеровской Германии. Когда ты находишься „вне", то система кажется четкой и однородной, но когда ты находишься „внутри", то ощущение внутривидовой борьбы есть. Как очерчиваются для меня эти внутриведомственные тесы?

Когда создавался идеологический аппарат, при Ленине, и когда он окостенел, при Сталине, то изобразительное искусство принадлежало идеологическому ведомству, которое по существу — цензорская организация, заинтересованная в контроле над духовной жизнью страны. Я имею в виду отдел агитации и пропаганды ЦК. Ему иерархически подчинены все дочерние организации. Иногда они оформлены как государственные организации, такие, как Академия художеств, иногда как общественные, такие, как Союз художников. Но все они — прямое продолжение идеологического отдела ЦК, и все секретари непосредственно подчиняются идеологическому отделу. Этот аппарат заинтересован в сохранении чистоты идеологии и стиля.

Когда создавалась дипломатическая служба, то дипломатия, разведка и т. д. рассматривались как нечто более технократическое и более свободное от идеологии. Они, конечно, могли подкупать или использовать отдельных художников, но это была

частность. В эпоху же детанта искусство стало одним из инструментов внешней политики. Была создана, как я ее называл „эксдиверсионная группа детанта”. Сюда входили Евтушенко, балет Большого театра, симфоническая музыка, некоторые виды киноискусства и т. д. Для того, чтобы эти силы могли пожинать дипломатические успехи, требовались определенные формы искусства, приемлемые на Западе. Но это часто входило в конфликт с требованиями идеологического сектора на внутреннем фронте.

Искусство не безымянно, есть его реальные представители, например, Эрнст Неизвестный. Если его поднимать, это оскорбит весь идеологический аппарат, всех верных и дисциплинированных художников. Однако у дипломатического аппарата есть потребность его поднять. Вот простой пример. Кекконен — коллекционер, он хочет в своей коллекции иметь Неизвестного. Но по протоколу, Кекконену должны подарить произведение президента Академии художеств, первого скульптора Советского Союза. А он хочет никакого даже не члена Союза художников. Что делать? И вот дипломатическая служба ЦК, международный отдел, частично даже дипломатическая служба КГБ — они там все перепутаны — вдруг на короткое время превращаются в моих друзей, и подрывают идеологическое ведомство, лишь бы подарить мою скульптуру. Дело доходило до драмы. Например Кекконену моя скульптура отгружалась, а комиссия министерства культуры отказывалась ее даже оценивать.

Международный отдел ЦК, где у меня было много личных друзей — еще со времен учения на философском факультете — отстаивал меня, у меня были маленькие победы, но потом друзья меня бросали, потому что в служебном плане они меня пасти все время не могли, и я опять попадал в лапы идеологического отдела, который мне мстил за этот временный успех.

И это повторялось каждый раз. Когда я выиграл конкурс в Египте, они мне не могли отказать в поездке, потому что сам Насер меня пригласил. Они это рассматривали как победу советской дипломатии, я получил от них поздравление. Но идеологический отдел меня возненавидел еще сильнее. Или, например, был юбилей итальянской компартии. Луиджи Лонго написал мне лично письмо, с копией в ЦК, что просит меня выставить работы. Пикассо подарил, Сикерос подарил, все крупные левые художники что-то подарили – не можете ли Вы подарить? Я – с удовольствием, потому что мне нужно ехать в Италию смотреть Микеланджело. Луиджи Лонго мне лично обещает поездку, Ренато Гуттузо приезжает ко мне, минуя идеологический аппарат. Работы отгружаются дипломатами, в гостинице ЦК я их подписываю, но потом я не еду, а едут одни мои работы. И меня еще бьют за это на всех идеологических совещаниях.

Второй паз – это технократия. Я имел очень большую поддержку от технократов. Первую мою выставку организовал Курчатов у себя в институте, в 1958-59 годах, после Венгрии. У меня была выставка в Новосибирском научном городке, потом в институте Капицы. Они имели право приглашать художников, минуя Союз художников. За это на них жаловались, у них были неприятности. Кстати, меня пригласили оформлять Новосибирский городок, потом из этого ничего не вышло, но это уже чисто личная история. Дело в том, что для полезных технократов – и это особенно характерно для Новосибирского городка – создан определенный, специальный климат. Государство, даже идеологические органы, вынуждены давать им эти подачки. Они не хотят питаться той преснятиной, которой питаются все – это одна из их привилегий. Все эти институты – закрытые, туда публика проникнуть не

может, и выставки организуются для тех, кто уже ездил по зарубежам, а если не ездил, то все знает. Это связано, с одной стороны, со вкусом и пижонством технократов, которые не хотят быть отсталыми, а с другой стороны, здесь тоже играют роль дипломатические потребности.

Самый большой рельеф в мире я сделал в институте электронной техники в Москве, по личной просьбе министра электроники Шокина. Панно находится внутри здания, оно опоясывает огромную библиотеку. Это закрытый институт, там стоит солдат при входе, и не один. Даже с меня требовали допуск секретности. Я отказался его подписать, в конце концов сделали так, что я без допуска работал. Здание создавалось для показа иностранцам, для Никсона, для Тито. Это была одна из потемкинских деревень, и простой советский гражданин туда проникнуть не может.

То же самое было, когда я оформлял выставку на заводе легких сплавов, выпускавшем сугубо секретную продукцию. Я тоже отказался подписать допуск, они шли на это, потому что они хотели мои работы. Но эти работы делались для того, чтобы их никто из публики, кроме избранных, не видел. Перед отъездом у меня было предложение оформить дачу Интерпола. Если бы я не уехал, я бы получил в свое распоряжение четыре города в Сибири, закрытых, военизированных города, которые находились в ведении министра гидростанций Непорожнего и министра электрификации Антонова. Они мне заказывали работу.

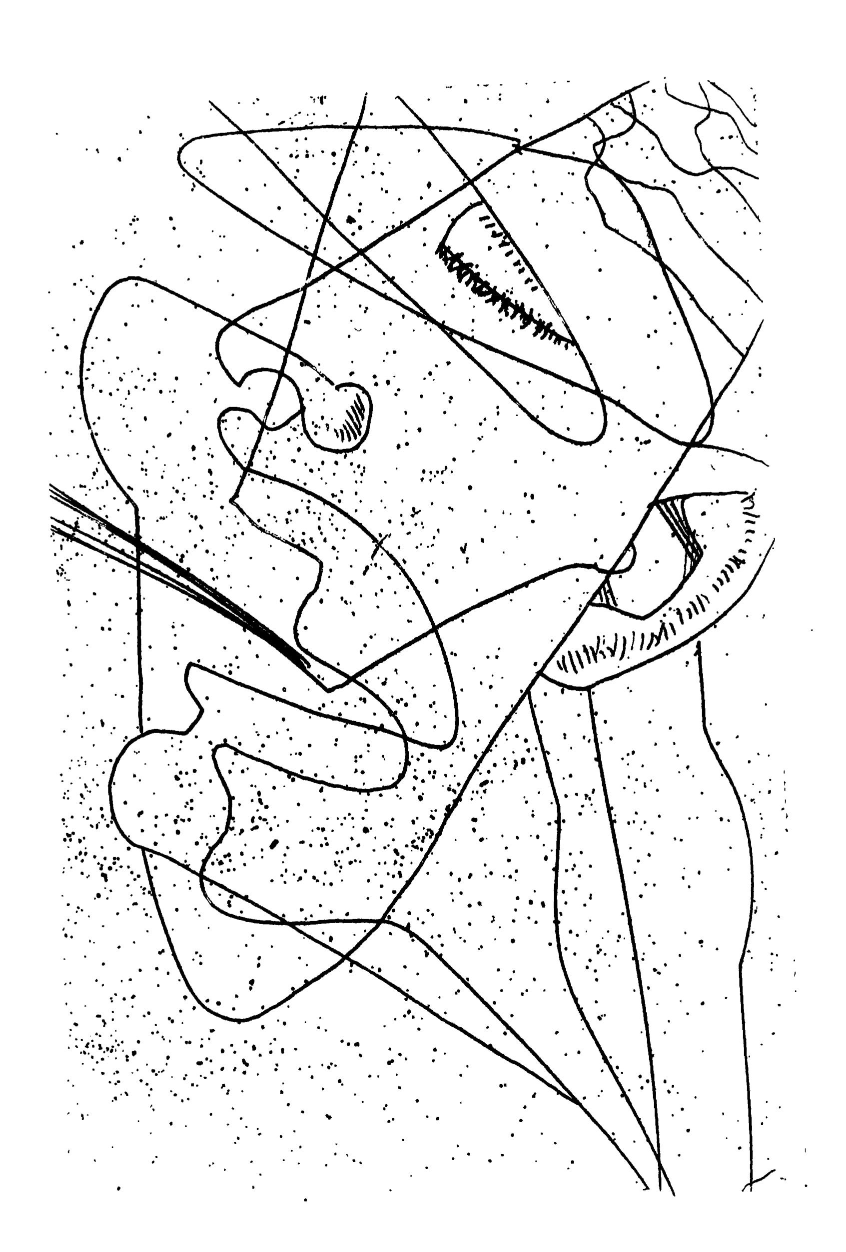
Третий паз — географический: мне удалось сделать много работ в Средней Азии. Причин здесь несколько. Среднеазиатские республики не только в силу культурных и исторических различий несколько меньше зависят от директив идеологического сектора ЦК, чем, скажем, РСФСР. Эти республики в

каком-то смысле — рекламная витрина успехов социализма для стран третьего мира. Так что дипломатическому ведомству здесь столь же выгодно демонстрировать современное искусство, как дарить его Кекконену или Луиджи Лонго. Наконец, местная интеллигенция имеет острую потребность не казаться людьми второго сорта. Отсюда претензия на все самое лучшее, на передовую архитектуру и скульптуру. И местное партийное руководство готово за это платить, поскольку республики эти, в общем, достаточно богаты.

Межведомственные конфликты и расхождения интересов, которые дают какую-то свободу маневра „конструктивным силам" в стране — ведь не я один их использовал — могут, конечно, обернуться и провокацией. Как уже сказано выше, провокацией была выставка 30-летия МОСХа, на которой произошло мое столкновение с Хрущевым, провокацией оказалась и „бульдозерная" выставка 1974 года, на которой меня не было. Смешно предположить, чтобы органам об этой выставке не было заранее известно! Ведь ни одной маленькой группе, вышедшей на площадь с плакатом „Свободу Чехословакии" или „Выпустите нас в Израиль", не удавалось продержаться больше нескольких минут, сразу о выступлении становилось известно. А тут я об этом замысле знал за три недели, дискутировалось, почему я не хочу участвовать, Глезер звонил, Рабин звонил, художники говорят, пьют по этому поводу, затем 200 человек везут огромные холсты, разворачивают целую экспозицию, иностранные корреспонденты все это фотографируют, выставке дают просуществовать некоторое время, а потом разражается скандал. Очевидно, что здесь шла межведомственная игра. Другой вопрос — кто объективно остался в выигрыше, так как художники все же добились гласности.

Годы, когда я был не у дел – 1956-й, когда я ездил на Урал, и 1962–1972, когда я прозябал в разных ролях, для меня не прошли бесплодно. Это было время встречи с трудовыми слоями страны. Профессия скульптора никак не может обойтись без целого спектра рабочих профессий: каменщиков, формировщиков, литейщиков, строителей, и я всегда с ними имел дело. Но тут я был в их толще, я был одним из них. На Урале я проработал, в общей сложности, два года (первый год – еще будучи студентом) литейщиком на Свердловском 2-м вагоностроительном заводе. Я там вылил очень много скульптур для себя, это мне дало возможность открыть собственную литейку у себя в мастерской.

Знание реальной ситуации в рабочей среде и мое столкновение с настоящими рабочими профессиями, которые не назовешь интеллектуальными, сделали меня меньшим оптимистом в смысле оценок жизни. Широко распространена схема, что вот, наверху – злая власть, где-то там, посередине – образованщина, а внизу – угнетаемый народ. В схеме это верно, но на практике – где кончается угнетатель и где начинается угнетенный – для меня осталось невыясненным. Например, понятие власти. Оно вовсе не так просто, что власть это там ЦК или Политбюро. Власть пронизывает все слои общества. Рабочая ячейка организована дьяволом таким образом, что все пакостят друг другу: бригадир, представитель месткома, культорг, даже последний работяга – все причастны к власти. Официантка, обслуживающая шофера – власть в этот момент, и шофер, который везет или не везет ее – власть в этот момент, и в самых низах элемент куражения властью очень силен, все включены в систему власти. Это не выглядит так, что вот – страдающий рабочий и погоняющий его инженер, нет: и рабочий – власть, и инженер –



власть, и трудно разобраться, где одно начинается, а другое кончается.

Когда я попал на вагоностроительный завод, у меня было ощущение, что завтра кончится советская власть. Это было что-то невообразимое по бесхозяйственности, по полному наплевательству на общезаводские дела. И меня же позднее обвинили, что я куски бронзы собирал из утильсырья. Вернувшись потом в Москву, я сказал Шелепину, курировавшему КГБ и Комиссию партийного контроля, что если он мне даст 10 грузовых машин, то я ему их привезу, груженые первосортной бронзой и напишу докладную записку, как это сделать. Он махнул рукой и ответил: „Бросьте, что я не знаю, сколько глупостей у нас делается? Не надо". А рассказать я ему хотел о бронзовом литье на Свердловском вагоностроительном заводе. Топится огромный ковш бронзы. Часто примерно треть ковша остается незалитой в формы. Эту бронзу выливают в землю во дворе. Никто потом не будет доставать эту бронзу, очищать от шлака и снова заправлять. Она пойдет в металлолом, на сбор которого, возможно, пошлют пионеров. Но советская власть от этого не рухнула, больше того, этот завод одно время даже имел переходящее красное знамя.

Рабочие действительно страдают — от низкой зарплаты, безобразного питания, чудовищных условий, отсутствия техники безопасности. Например, на строительстве, которое два министра курировали, а потом принимало все Политбюро, к которому было огромное внимание (я там делал рельеф), завезли огромное количество леса и металла на леса. Но и лес и металл сразу разворовало начальство, а нам с рабочими приходилось ходить на 10-метровой высоте по гнилым доскам, которые переходили со строительства на строительство.

Вообще, когда работаешь на предприятии среди

рабочих, узнаешь забавные вещи. Я работал на оборонном заводе сверхлегких сплавов, обслуживающем ракетную промышленность. Там готовилась закрытая выставка, которую должен был посетить Косыгин. Меня попросили оформить эту выставку, это пробил для меня один мой горячий поклонник, лауреат ленинской премии, академик, очень хороший человек. Мне удалось отвертеться от подписки допуска на этот завод, но все туда проходили с такой помпой, будто спускались в лабораторию, где гиперболоид инженера Гарина производится: тебя просвечивают, продувают, смотрят, какие-то бирки ты опускаешь – мистическая проверка! Пиво не пронесешь, четыре проходных, и все, что ты несешь, записывается. Но рабочие вытаскивали решетку в заборе и спокойно носили через него пиво, и делали это уже давно...

Устраиваясь на работу, многие рабочие думают в первую очередь о том, можно ли что-нибудь украсть. Вот что рассказывал Любимов, директор театра на Таганке: им нужен был шофер; пришел очень неплохой мужичок, важно обошел весь театр, везде заглядывал, трогал все руками. Любимов говорит: „Чего ты смотришь, ведь ты хорошую зарплату получишь, работать почти нечего, два-три раза подвезти...” „Нет, говорит тот, я здесь не останусь. Украсть же здесь нечего!”

На низах, в общении с рабочими, у меня сложился такой образ советской экономики: посадили 10 абсолютно пьяных мужиков, дали каждому по молотку и по гвоздю, чтобы вбить 10 гвоздей. Восемь ударили по пальцу, не вбив гвоздя, а двое вбили. В результате каждый из 10-ти получил зарплату за одну пятую вбитого гвоздя. Таким образом и непроизводительность, и бесхозяйственность, и расхлябанность – все сходит с рук в силу низкой оплаты труда.

Если при этом процветает воровство и взяточничество, то экономического урона нет: ведь оно не уменьшает общего объема производства, а только перераспределяет его, направляя его туда, где дает себя знать реальный спрос. Зато политический выигрыш есть: возникают неограниченные возможности манипулировать властью путем привилегий, шантажа и круговой поруки. Наказать всех виновных в воровстве и взяточничестве физически невозможно — однако кого надо, можно взять на учет. Я думаю, что и Цыган, и дочка Брежнева считали, что обладают привилегией. На самом деле, их просто пасли, а когда понадобилось — взяли. Сколько раз мне самому КГБ предлагало брать за свою работу валюту. Я отказывался наотрез, и до своего выезда из СССР не знал, как выглядит доллар. Потом они мне все равно пытались пришить ложное обвинение в валютных операциях, но ничего не вышло. Некоторые же из моих знакомых, некогда молодых и талантливых, вели себя более опрометчиво и в результате оказались прикованными к режиму.

Когда в последние годы моей жизни в СССР у меня отношения с верхами власти улучшились, я столкнулся с новым для меня явлением — сопротивлением среднего звена. Одна из причин моего отъезда — невозможность понять, кто принимает решения и как дальше жить и работать. Казалось бы, Косыгин принимает решения, Косыгин мне поручает работу, но я видел воочию, что эта машина не работает, что решения Косыгина саботируются средним звеном. Это было, когда я строил рельеф в институте электроники. За моей спиной стояли министр электроники Шокин и министр электрификации Антонов, два мощных технократа, подключенных к армейским делам, да к тому же личные друзья Косыгина. Но как саботировался этот рельеф! Художест-

венная идеологическая мафия просто не хотела, чтобы я его делал.

Или Асуан. Я получил поздравление непосредственно из канцелярии Брежнева, из канцелярии Косыгина, и меня по личной дружбе поддерживал Семенов, который по дипломатическим соображениям считал , что если такой монумент делают советские (чихать, какие там оттенки стиля) – то это уже гигантская победа, ведь мог же выиграть американец или француз. Представляете, как они обрадовались! И они меня поддерживали, и в конце концов мы победили, я остался автором монумента, но все же среднее звено умудрилось не дать мне сделать рельефы, причем самыми простыми бюрократическими закрутками, процессуально. Пока шел спор о рельефах, инженерам было приказано рассчитать все по моей модели – и конструкцию, и материалы – и составить сметы – без учета рельефов. А когда согласились, наконец, на рельефы – то оказалось, что уже поздно, что это невозможно.

Подобная история была с моим рельефом в Ашхабаде. Это было решение первого секретаря ЦК Туркмении, им было подписано, заказ дали мне, потому что главный архитектор Ашхабада был мой друг. Но как это саботировалось местным, как бы художественным фондом: не было стены, на которой должен был быть сделан рельеф, не было глины, не было рабочих, ничего не было, и только моя оголтелость и работоспособность, и то, что у меня был подготовлен свой штат людей, дали возможность выполнить эту работу в срок.

То же самое было в случае с Зеленоградом. Опять-таки, я добился успеха потому, что на протяжении лет я формировал свою художественную школу, у меня были и работники, и ученики, в этом отношении моя ситуация была уникальная. Кстати, одна моя студентка сейчас выиграла конкурс на над-

гробный памятник Шукшину и поставила его, и его вынуждены были открывать крупные сановники, об этом был репортаж в „Литературной газете". Я горжусь тем, что создал серьезную школу. Сейчас многие мои последователи делают то, что я не мог делать. Я устал именно от того, что у меня было полное чувство безнадежности выяснить субординацию: кто командует? Косыгин или комбинат?

Интересы комбината – это интересы идеологического аппарата, который опирается не на отдельных выскочек типа Неизвестного или Тарковского, которому 8 лет не выпускали на экран „Рублева", а на среднего художника, на профсоюзы. Именно средний художник представляет соцреализм. И здесь идеологические интересы тесно переплетаются со шкурными. Директор комбината получает мизерную зарплату по сравнению с ответственностью, которую он несет: он подписывает миллионные договоры, а получает 150–200 рублей в месяц. Ясно, что он берет взятки, и круг его мафии складывается десятилетиями, у кого он может брать, у кого не может, как брать и т. д. Если бы даже я и захотел дать взятку, он бы у меня не взял, потому что я – не свой. Я ворвался сбоку, сверху, а не пророс снизу.

Выяснено, что Фурцева была взяточницей, и иначе и быть не могло, она в месяц официально получала меньше меня. Любой представитель министерства культуры имеет массу привилегий, но живые деньги – маленькие. Между тем министерство – работодатель, и художественная номенклатура – дружки: они вместе пьют, „моют спинку Халтурину". Халтурин был замминистра культуры, начальник отдела скульптуры. С ним шли в Смирновские бани, там большой бассейн, купались и договаривались, за что и сколько. Все мы знали, кому и сколько надо давать, и как. Я же мог давать деньги лишь рабочим за сверхурочную работу, они брали охотно. Но ни

один чиновник у меня бы не взял, просто по закону больших чисел: лучше взять по 10 рублей с тысячи художников, чем 10 тысяч с меня и поссориться с остальными.

Почему еще так противилось мне среднее звено? Потому, что я получал спецзаказы. Например, министр Шокин хочет, чтобы я у него работал. В порядке вещей он должен был бы обратиться в скульптурный комбинат, чтобы ему назначили художника. Вместо этого, он дает мне спецзаказ. Формально, это правил не нарушает, но это острый нож в профессиональной среде, нарушение обычая и власти художника-бюрократа.

Так же я мешал протоколу. Скажем, приезжает сенатор Кеннеди, он хочет меня посетить, у меня от него есть письмо. Но это – нарушение протокола: почему он не хочет посетить президента Академии? И на те дни, когда Кеннеди в Москве, у меня отключается телефон, ему сообщается, что меня нет. Приезжает принцесса Нидерландов, она хочет посетить мою мастерскую, ей сообщают, что я болен – ложь. Кто бы ни хотел мое искусство – Луиджи Лонго или Фидель Кастро – против этого начинается борьба. В исключительных случаях они еще готовы отдать скульптуру, но без допуска к автору. Например, французский премьер Эдгар Фор, у которого жена – художница, решил посетить мою мастерскую. Так его бедного замордовали, и меня замордовали, но в конце концов встреча у меня в мастерской состоялась. Однако, поскольку мастерская была плохая и у Фора мог возникнуть вопрос, меня попросили ему сказать, что это временное складское помещение, что я вскоре получу новую мастерскую. Я, не будь промах, ответил, что врать не буду, дайте слово, что дадите новую мастерскую, тогда скажу. Мне дали слово. Фор задал ожидаемый вопрос, я ему ответил, как договорились. Когда он уехал, я

начал требовать обещанную мастерскую, а мне говорят: „Еще чего захотел...". Вот сила среднего звена.

Когда я с триумфом вернулся из Югославии, где меня до небес поднимали (газета „Политика" писала: „Достоевский плюс Шостакович плюс Рихтер равно Неизвестный"), уже невозможно было меня обойти. А я жил в 8-метровой комнате, которую я получил как инвалид Отечественной войны: с тещей, женой и дочкой. Меня вызвал к себе Демичев и сказал: „Вы прекрасно съездили, благодарю. Какие у вас есть пожелания?" Я начал ему рассказывать о положении в изобразительном искусстве. Он говорит: „Хватит теорий, что вы за странный человек? Мне передавали, что вы живете, как скотина, в одной комнате... вы квартиру попросите!" Я отвечаю: „Спасибо. Я прошу квартиру, но в первую очередь я хотел бы иметь мастерскую". Он говорит, хорошо, и позвонил секретарю московской парторганизации Егорычеву. Меня принял Егорычев и сказал, что есть приказ дать мне и квартиру и мастерскую, но что он мастерскую мне сейчас дать не может, поскольку это находится в ведении Союза художников, а квартиру он мне выделит „из наших фондов, не из союзных". Тогда мне казалось, что секретарь горкома обладает абсолютной властью и что насчет мастерской он врет, но со временем я понял, что он бы мне и дал мастерскую, но ему-то в своей деятельности придется опираться не на меня, а на людей из Союза художников, из Академии художеств, на моих конкурентов, и они ему могут устроить серьезный скандал. Так что взаимоотношения формальной власти и власти среднего звена, власти инерции, не такие простые.

В среднем звене очень сложно переплетаются векторы интересов – и в армии, и в политике, и в сельском хозяйстве, и в искусстве. Например, провинциальный Союз художников Свердловска. Как во

всякой провинции, идеологическое мышление там более жесткое, чем в центре. И многие из активных художников, битые в Свердловске, вдруг находят патронаж в Москве. Секретарю обкома очень хочется, чтобы его кадры числились блестящими, но средние не хотят посылать на выставку блестящих, они хотят себя показать. Так, многие значительные таланты, как Чингиз Айтматов, например, были избиты у себя на окраине, но получили поддержку в центре. И наоборот, в каком-нибудь сибирском журнале можно напечатать то, чего нельзя напечатать в центральном журнале. Их интересует в первую очередь то, что гость из Москвы – именит, а не то, насколько его вещь идеологически выдержанна. Это подобно тому, как в Москве можно выставить Пикассо, а в Свердловске – нельзя. В обоих случаях вопросы престижа – то ли столичного, то ли заграничного – перебивают идеологические соображения, создавая опять-таки пазы в системе. Умозрительно это можно распространить и на науку, и на другие области человеческой деятельности.

5. БУДУЩЕЕ РЕЖИМА

Советский Союз – действительно „государство нового типа", как записано теперь в Конституции. Это первое в мире государство, где *власть существует ради власти.* Все остальное – идеология, культура, экономика, геополитика – есть производное от главного, от власти. Для Рейгана или Миттерана власть есть инструмент для осуществления определенных задач. Они – представители общественных сил. Советские же руководители представляют власть как таковую, чистую, беспримесную. Не власть для того, чтобы воевать в Афганистане, а воюем для того, чтобы сохранить власть. Не власть для того, чтобы совершить в Африке изменения в пользу освободившихся от колониализма народов, а совершаем изменения в Африке, чтобы расширить власть. И если всякую власть старого типа, служащую определенным целям, можно было сменить, выдвигая новые цели (допустим, республиканские на смену монархическим), то что делать с властью, единственной целью которой есть власть?

О структуре этой власти я многое сказал, говоря о своем жизненном опыте. Эта власть не сосредоточена на верхах, она пронизывает все слои общества, сверху донизу. Верхи не всевластны, они зависят от среднего звена, среднее звено зависит от низов. Режим держится на иерархии искусственно созданных

привилегий, которые работают в условиях нищеты и бесправия, на причастности к власти на всех уровнях, на причастности к вине, на круговой поруке. Круговая порука действует и на самых низах, в заводском цеху или дворовом комитете пенсионеров, и на самых верхах. Для примера приведу историю, которую мне рассказал человек, сопровождавший Брежнева в поездке на Урал.

На встрече Брежнева с работниками какого-то предприятия к нему подошел пожилой человек и начал хлопотать за уральский мрамор. Это давнишняя трагедия, я еще в молодости хлопотал, Михалков даже фильм ставил. Уральский мрамор крупно-кристаллический, он выносит холод, жару, дождь и снег и создает при полировке невероятной красоты фактуру. Другого подобного месторождения в мире нет, с ним может сравниться лишь мрамор Каррары. Это ценнейшее национальное достояние и, если уж на то пошло, – валюта. Это статуарный мрамор, который надо пилить для больших, компактных масс. А его разрабатывают не распилом, а взрывным способом. Портят всю микроструктуру жилы. Превращают его в щебень, и этим ценнейшим материалом устилают дороги, которые потом асфальтируют.

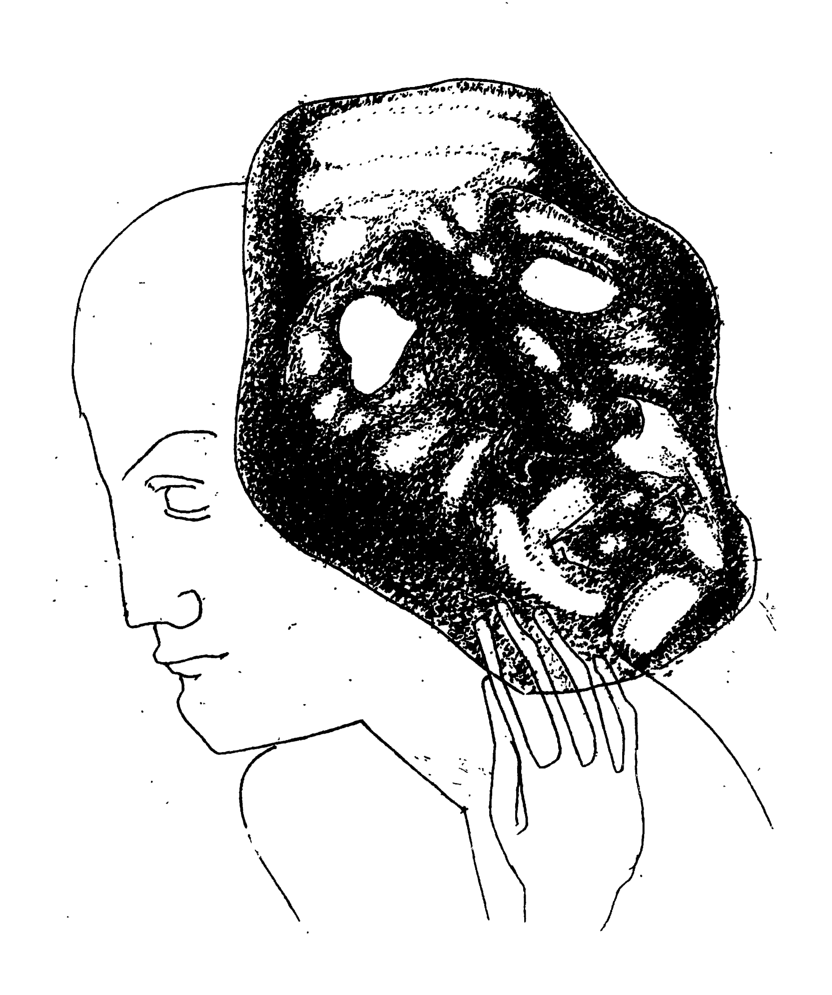
Пожилой человек выступает перед Брежневым – помогите! Сколько разных комиссий было, и все без толку. И упоминает про поверие, что этот мрамор лечит от ревматизма. Брежнев его довольно бесцеремонно оборвал, чего мол по пустякам лезешь. И обратился к секретарю обкома: „Что, Вася, правда от ревматизма лечит?" Тот говорит: „Да, у меня самого – ванна". „Знаешь, отвечает Брежнев, отгрузи мне кусочек".

Я подумал: нет, это не глупый цинизм. Брежнев, как нормальный аппаратчик, знает, как приобретать блага. Если бы ему действительно было нужно, он бы дал знать помощнику, и ему бы навязали в пода-

рок мраморную ванну. Он бы кочевряжился, зачем, мол, товарищи, не делайте меня нескромным, ну, так и быть, из любви к вам... Зачем он, вместо этого, сказал: отгрузи? Он хотел показать члену мафии, что и он – такой же. Пахан дал понять шестерке, что они одной крови, ты и я, что он-то – свой. Это принцип, который работает. Это – как писание докладных по приезде из-за границы. Для чего они нужны? Ведь не для изучения того, что и так известно в КГБ. А для того, чтобы связать круговой порукой. Писание есть причастность. И экономические безобразия есть причастность.

Причастность к власти вовсе не мешает критически относиться к режиму. Таких антисоветских разговоров, как я вел в аппарате ЦК – я за границей не слышал, здесь это считается безвкусицей. А сколько именно с верхов партийного аппарата идет антисоветских анекдотов? Многие мои друзья и напарники по „катакомбной культуре" шли в аппарат, шли в „зелененькие" с надеждой смягчить систему, и поняли лишь позже, что попали в ловушку, так как из аппарата – возврата нет. Они кооптированы, даже если они против. Вот, например, мой друг Юра Жилин: он был кабинетная крыса, полностью погружен в историю, в политику, ничего для себя не хотел. Так его вызвал, кажется, Суслов: „Вы что из себя разыгрываете?" Его заставили взять шикарную квартиру, выписать из Испании мебель из черного дерева, быть, как другие...

Создатели нового государства ничего лучше иерархии вещественных привилегий предложить не могут. Впрочем, есть и условный допуск свободы. Я знал одного человека из самого близкого окружения Брежнева, из технической обслуги. Он взяток не брал, но очень любил политическую литературу: регулярно возил ее из-за границы, в частности журнал „Посев". Долгое время все сходило, но когда



понадобилось его убрать, один раз открыли чемодан — и все. Личные взгляды функционера могут быть самыми оппозиционными, но политического веса это не имеет: это его ночное сознание. Политический вес имеет то, что он говорит с трибуны. Недавно командующий американской армией, выйдя в отставку, написал длинную статью о том, как надо перестроить командование армией. Показательно, что, когда власть была в его руках, он этих реформ не проводил. И работник ЦК, и американский генерал — части системы так же, как часть системы — пилот на трассе Москва — София. Моторы, маршрут, пилот, все — части системы. Пилоту может быть и хочется полететь в Париж, но для этого он должен перестать быть частью системы и стать террористом. А поскольку к этому он не готов, он удовлетворяет свое ночное сознание, повесив голую Брижит Бардо у себя в кабине. Так же и советский аппарат: он может быть и мечтает полететь в НЭП, но пока он продолжение машины, он удовлетворяется антисоветскими анекдотами.

Все же есть два явления, на которых я бы хотел остановиться: это чувство алиби и бескорыстные дела. Никто не хочет брать на себя ответственности за решения власти. Например, я никогда не мог найти источника, который накладывал запрещение на поездку, на заказ, на что угодно. Внизу вздыхали и говорили: „Это они... мы не можем". А наверху говорили: „Вы понимаете, мы бы с удовольствием, но ведь надо считаться с Союзом художников, с вашими руководителями". Я никогда не мог найти места, где принималось негативное решение. Но если принималось позитивное решение, то все говорили, что это их заслуга. Значит, чувство неправды происходящего подспудно живет во всех. Это не так, как в 17-м году, когда комиссар говорил: „Я приказал расстрелять этого негодяя". Нынешние комиссары

не только не берут на себя ответственности, но сами толком не знают, где она лежит. Я как-то пьяный, злой, в присутствии крупного чина КГБ и своих друзей из ЦК, говорю: „Ну, кто же из вас меня все-таки не пускает? Вот вы говорите, что КГБ, а ты, Ленечка, говоришь, что они!" И тут они, тоже пьяные, между собой сцепились. Было очевидно, что никто из них сам точно не знал, как это происходит. Но каждый из них настаивал, что это – не он.

Есть как бы неписаный сговор властей: интуитивно они знают, что – нельзя, и все! Очень широко распространено безответственное телефонное руководство. Кто-нибудь звонит и говорит: „Есть такое мнение, что...". Но реальной, подписанной бумаги по этому поводу нигде не найдешь. Вот это чувство алиби – нет, это мол не я, и меня там не было – характерно для всех уровней власти.

Ведь дошло до того, что, когда я уезжал, Андропов себе делал алиби. Я не хотел уезжать как эмигрант, я хотел ехать с советским паспортом. Пришел человек, о котором я знал, что он не врет, что он от Андропова, и говорит: подавай заявление, тебе дадут, с советским паспортом. Когда я подал, меня начали лупить так, что говорить не хочется. Долго я не понимал, в чем дело, звонить я им не хотел, тут есть свои правила игры. Потом снова приходит человек и говорит: „Понимаешь, Эрнст, мы проиграли. Андропов за тебя был, но в этот момент как раз надо было отстаивать советский паспорт Славе Ростроповичу, а Суслов был против, он тебя вообще хотел сослать, скажи спасибо, что предложили тебе ехать по еврейской визе, это благодаря Андропову, он тебя уважает...", и всякие такие слова... „Да, кстати, когда уедешь (а я после этого еще полтора года не уезжал!), передай Славе Ростроповичу, что это Андропов ему отстоял советский паспорт". Когда Слава приехал ко мне в Швейцарию, я ему это

сразу рассказал. Тот рассмеялся: „Да, конспиративное сообщение! Мне об этом говорили уже в советском посольстве в Париже!" То есть создавалась легенда...

Неверно было бы предположить, что в коммунистической элите нет не только здравомыслящих, но патриотически страдающих за родину людей, конструктивных сил. Но объективные условия таковы, что проявлять они себя могут часто лишь конспиративно. Это я видел на узком участке идеологической борьбы, в связи с Любимовым и театром на Таганке, или с моей персоной. Например, чтобы выпустить мое издание Достоевского, была разработана интрига, равная интригам государственным. Разработал ее парторг издательства „Наука", причем все считали, что он мой враг, а я знал, что он мой друг, он просто страдал за культуру, мы с ним познакомились из-за моих работ. Он втянул в эту интригу многих, около 30-ти крупных академиков и лауреатов, и дошел вплоть до Косыгина, не получая за это ни выгоды, ни денег, просто ради того, чтобы хорошая книга получилась.

Впрочем, конструктивные начинания иногда переплетались и с партийной интригой. Как-то главный идеолог Москвы Ягодкин выступил в „Новом мире" с невероятно ждановской статьей. Ко мне приходит один западный корреспондент левого толка и спрашивает – что Ягодкин делает? Ведь он льет воду на мельницу западных ястребов, врагов примирения с Советским Союзом! Я рассказал об этом одному парню из ЦК. А тот говорит: а почему бы тебе не сказать западной прессе, что по мнению московской интеллигенции Ягодкин льет воду на мельницу антисоциалистических сил... Я так и сказал. Потом поступил запрос от итальянской КП, и Ягодкина сняли.

У меня был значительный круг влиятельных друзей, имевших доступ к власти. Но когда я был в

России, мне казалось, что они действуют не достаточно активно, что они не хотят рисковать и вступать в действительный конфликт. После приобретения западного опыта я пересмотрел свое отношение к ним. Там я оценивал ситуацию с позиций героики, я жил на разрыв, не шел на компромиссы. Сейчас я понял, что в действительности эти люди поступали по-настоящему бескорыстно и достаточно рискованно, вопреки своим личным интересам. Это особенно ясно, если их сравнить с людьми, делающими карьеру на Западе. Последние, мне видится, не очень-то склонны рисковать, хотя и рискуют очень малым, рискуют, скажем, попасть в салонно-неловкую ситуацию.

В связи с этим мне припоминается забавный эпизод. Только в данном случае „конструктивные силы" помогали не диссиденту, а партийному начальству, а „диссидент" тоже принимал в этом участие. Всю ночь мы сидели в моей мастерской и готовили тезисы одному из шефов ЦК для его поездки в Италию, где он должен был встречаться с видными интеллектуалами. У референтов ЦК было достаточно информации, но, видимо, они хотели услышать какие-то свежие идеи от меня, чтобы их шеф мог щегольнуть неожиданностью взгляда. Мы сидели всю ночь, пили, страстно спорили и очень много работали. Под утро, обалдевши от невероятного количества сигарет и выпитого, один из референтов ЦК, ярый, кстати, антисталинист, говорит: „А все же тов. Сталин был прав: последний советский человек лучше первого буржуа". На него зашикали: да что ты, мол, очумел? А он говорит: „Ребята, мы же знаем наших коллег на Западе. Вы можете себе представить, чтобы люди, занимающие наше положение, бесплатно, не имея от этого никакой выгоды, сидели всю ночь и работали не за страх, а за совесть, чтобы их мудак-начальник не выглядел мудаком за границей? Да еще проклятый скульптор сидит и помогает..."

Я начал думать, что в этой истории есть ключик к важному психологическому механизму, который происходит, возможно, из русских традиций, из идеи служения общему делу, из чувства стыда за свою страну, из чувства смущения за происходящее, из стремления показать, что и мы не лыком шиты... но в данном случае эти „конструктивные" мотивы сливались с интересами власти. Где кончаются интересы власти – и где начинаются интересы России, вопрос очень сложный. Скажу лишь, что для многих людей в правящем слое идея России – существенна. У них, например, даже есть мода величать себя царскими титулами, как статский советник, или тайный советник, или действительный тайный советник.

Коммунистический режим часто критикуют за его жестокость, за эксплуатацию населения, за экспансию, за то, что жизнь, по сравнению с дореволюционным периодом, ухудшилась. На это можно возразить, что ведь полтораста лет тому назад тот капитализм, который критиковал Маркс, страдал многими пороками: была и жестокость, и эксплуатация, и внешняя экспансия, и при феодализме, вероятно, жилось лучше. Коммунист может сказать – дайте и нам полтораста лет, мы тоже станем хорошими.

Но он никак не может дать ответ на вопрос – а что в этом новом обществе будет с Моцартом? Это – коренной вопрос. Что делать с личностью? Тут ответа нет. Это общество враждебно личности. У них есть иллюзия, что, как сказал Сталин, „незаменимых у нас нет". И потому личность вступает в неминуемое противоречие с системой. Ведь никакой лжи нет, когда они говорят: „От каждого по способности, каждому по труду". Что это значит? Ты способный, ты – Моцарт, ты бросай кишки на стол, а я тупица, я ничего не умею, но я тоже тружусь восемь часов в день, значит и тебе и мне одинаково, по труду, а не по результатам. Способность не учитывает-

ся. Карьера учитывается, но карьера это не способность, а иерархическое положение в пока еще не бесклассовом обществе. В результате очень многое держится на генетической случайности. Все курят, один работает, потому, что он генетически не может не работать. На нем все и держится. И начальство закрывает глаза, что он там беспартийный, или еще что. Но какая у такого общества может быть долгосрочная перспектива?

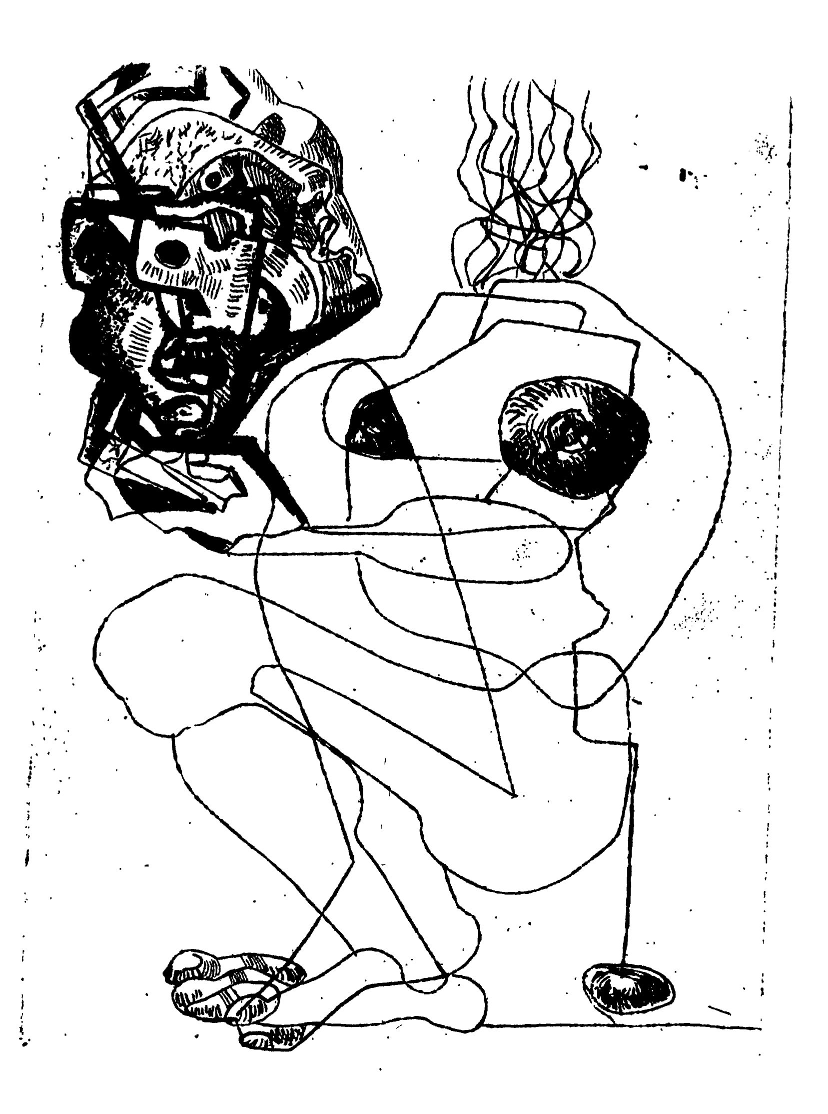
Еще при Сталине отдельные кадры, отдельные микрофюреры принимали самостоятельные решения. Они знали, что они могли поплатиться за них головой, но они могли поплатиться головой и за не принятые решения. Сегодня, когда за решения ничем не платят, людей полностью отучили их принимать, отучили брать инициативу, иногда — рисковать! Ведь основное качество советского чиновника — он в принципе не принимает решений, он ждет решения сверху, а верха ждут решения, оглядываясь друг на друга, пока все не зажгутся на „да" или „нет". Не только народное хозяйство, даже армия построена по принципу безынициативности, без приказа из центра ничего не делается. В прошлой войне принималась масса инициативных решений, научила военная обстановка. Но с тех пор прошло уже 40 лет, а современная война — не стройное шествие, она будет требовать инициативы отдельных групп больше, чем когда-либо. А между тем в армии, которая ее должна будет вести, инициатива сделалась редчайшим исключением.

Когда открывали мой монумент корреспондентам „Комсомольской правды", погибшим во время войны, то после пьянки под названием „землянка" (где вся военная элита пила спирт, ела картошку с салом и пела фронтовые песни), несколько избранных были приглашены в кабинет Тяжельникова, который тогда был секретарем ЦК комсомола. Среди

избранных был маршал Конев, который открывал монумент, и два Героя Советского Союза, один – солдат, другой – кажется, лейтенант. За что же этим ребятам была оказана такая честь? За то, что в стычке под Даманском, когда китайцы открыли огонь и начали наших лупить, и все пассивно ждали решения Москвы, эти двое были единственными, принявшими решение – сопротивляться. Минуя верха, они взяли инициативу в свои руки. Их арестовали, но пока они сидели, из Москвы пришел приказ „дать китайцам". Тогда ребят освободили и сделали Героями Советского Союза.

Советское общество стало послушным обществом. Но дальше что?

Возьмем вполне удобную гипотезу, что Андропов не был опереточным злодеем из КГБ, что он, внутри себя, был просвещенный реформатор, который долго подготовлял свою власть, поэтому держал полумертвого Брежнева, чтобы успеть заблаговременно подготовить все звенья аппарата и избежать заварухи. Предположим, что это человек, который хотел делать добро так, как он его понимал – ведь он представитель партийной элиты, просвещенный технократ, он не мог быть буржуазным реформатором. Предположим, он проводил бы какие-то – любые – реформы. То ли в сторону военизированного национализма с подачками крестьянству, то ли в более либеральную сторону, с подачками научной интеллигенции и культурным технократам. Мне кажется, он тип коммуниста-технократа, который пришел на смену идеократам. По моей терминологии, он из зелененьких пробился в красненькие, а не из красненьких – в красненькие. Я знаю круг людей, который на него молился, я верю людям, которые мне его хвалили, верю, потому что они одновременно ругали Брежнева, когда это было весьма опасно. Один личный помощник Брежнева говорил: „Пока



мы ему пишем, хоть бы читать научился". А Андропов внушал уважение к себе людям со знанием языков, докторам наук, профессорам, причем уважение не издалека, они его знали лично и звали Юрочкой. Допустим, что он был человек талантливый, и знал, что происходит, не из вторых рук, а из первых.

С чем он сразу столкнулся бы при первой попытке любой реформы? Советскую власть нельзя сравнивать с Россией, но можно припомнить, сколько Петру пришлось бород отрезать! Каким образом Андропов в 70 лет смог бы обладать такой полнотой власти, чтобы проводить реформы? На кого он мог опереться? Предположим, у него была огромная сила: у него было досье на всех. Поощрялось воровство в свое время, смотрелось сквозь пальцы на всякие сексуальные преступления, на стяжательство, на взяточничество, чтобы всех увидеть. Не ловили, потому что хотели знать и иметь материал. Но ведь аппарат насилия, карательный аппарат, тоже подключен к формам коррупции. Мне не ясно, на кого такой гипотический Андропов-реформатор мог бы опираться.

Совершенно ясно, что страна зашла в тупик, ясно и технократам, и думающим партийным лидерам на местах. Очевидно, что если они не развяжут войну очень скоро, то вооружение устареет морально, а ни из теперешнего хозяйства, ни из крови колхозников компьютеры не построишь. А сейчас перевооружаться – это значит каким-то образом восстанавливать экономику. Но болезнь запущена, и я думаю, что бескровной реформации быть не может. Вот одна проблема – даже если бы не то короткое время, которое было отпущено Андропову жизнью.

Как реформировать? Ведь воспитан огромный класс идеологических бездельников, на всех уровнях, на каждые 7 человек – один-два бездельника, которые живут только за счет того, что все время

напоминают публике, что есть советская власть. Это – их профессия. Что делать с огромными армиями отвыкших от какого-либо труда людей? Даже если им поручить вешать, они и вешать не умеют, стрелять не умеют, только сидеть – и занимать место. Недооценивать количество таких людей невозможно: это – почти все, сидящие в „творческих союзах", завклубами, идеологи, затейники, парторги, лекторы, читающие лекции ни о чем, сверхштатные инструкторы... выкроить можно на среднюю европейскую страну. Как их переквалифицировать? Где взять прибавочный продукт, чтобы их всех послать на пенсию?

Кроме того, они будут сопротивляться. Косыгинские реформы захлебнулись не наверху, а где-то в среднем звене, причем это среднее звено невозможно было нащупать точно, ни возрастно, ни как-либо иначе. Скажем, мой друг архитектор Полянский был в восторге от этих реформ. Почему? Это молодой, честолюбивый, энергичный директор, который был на месте. Ему идея самоуправляемости и самоокупаемости в институте безумно нравилась, он об этом мечтал. Он говорил, что 80% кадров у него в институте – это скрытая безработица, и лишь 20% людей у него работают. Полянскому невыгодно иметь 80% своих сотрудников, если ему дать свободу, он их уволит. Нетрудно предсказать, как к такой перспективе отнесутся эти 80%. Вот реформа и захлебнулась.

Владимир Семенович Лебедев – создатель русской дипломатической школы, фактически вырабатывавший дипломатическую позицию Советского Союза вместе с ЦК, первый заместитель Громыко, мой хороший знакомый, если не сказать друг, потому что мы выпивали, я бывал у него дома, он любил мое творчество. Он мне говорил: „Вы видели здание на Смоленской (министерство иностранных

дел)? Это здание лежит на моих плечах. Там 80%, а то и больше – маменькины сынки, сынки номенклатурных работников и бездельники, крысы, они не работают, а только интригуют. Выражение „крысы" и „цивилизация крыс" появилось у Зиновьева после того, как я рассказал ему о моем разговоре с Лебедевым. В книге Зиновьева это прямо и говорится. Он мне говорил, что мне здесь не житье, потому что у меня нет такой руки, как он, а он – не в искусстве. Он же меня поддержал, когда я выиграл Асуан, звонил мне из Европы, говорил, что это – грандиозно, что он сделает все, чтобы я поставил. Он мне рассказывал, как ему в министерстве сгубили человека, которого он патронировал, пока он был в Европе на переговорах два месяца. Этот молодой человек по всем данным подходил к должности крупного дипломата, и он его через ступеньку толкал, но в его отсутствие этого парня запутали, подставили ему ножку, сожрали. Я спросил, кто сожрал? Он ответил: крысы. Вот уже два человека – Полянский и Лебедев – называют 80% в своих учреждениях тунеядцами. Что с ними делать? Куда их, на поля что ли бросить, картошку собирать?

Сила Брежнева была в том, что он укрепил рутину, установил статус-кво, кардинально было остановлено всякое движение, начавшееся при Хрущеве. Это никому не было опасно: Демичев, Егорычев, Павлов мне позже хвастались, что они входили в группу, снявшую Хрущева. А если начать двигать, то возникнут три конфликта: инерция системы, личное сопротивление тех, кто может пострадать, и, самое главное – вместо стабильной пирамиды, которая 20 лет стояла при Брежневе, начнется какая-то качка, которая всегда может привести к непредвиденным результатам, противоположным замыслу.

Ведь делались же попытки реформы. В своей области я, например, предлагал децентрализовать день-

ги, ассигнованные на искусство. Чтобы, например, новосибирский городок распоряжался собственным бюджетом искусства и нанимал тех художников, которых он хочет, а если колхозники хотят нанимать Серова, то пусть сами его и приглашают. Так было сделано в Югославии. Это локальное предложение, малая реформа, казалось бы очень простая и не расходящаяся с идеалами советской власти, потому что все равно принимало бы решение партийное руководство, только местное. Это предложение наткнулось на дикое сопротивление тех бюрократов, которые привыкли жить, будучи посредниками между заказчиком и художником. Ведь доходит до смешного: одну работу приходят принимать 40 человек, причем принимают по несколько раз, лишь бы создать видимость деятельности, хотя все заранее уже решено. Если осуществить реформу, эта армия посредников осталась бы без дела.

Пытались ввести самоокупаемые таксопарки. Но и это захлебнулось, тоже на низах. Начальник автоколонны оказался, по мнению шоферов, неэнергичным, для новой роли неподготовленным, они потребовали его сменить. За ним директор парка оказался неэнергичный, а он старый, заслуженный коммунист – что же, и его убирать? Ведь так и министр транспорта может оказаться неэнергичным! Подобным же образом, если театр становится на самоокупаемость, как хотел Любимов, то сразу меняется вся структура подчинения, структура власти. А структура эта очень чувствительная, если, например, от одного выступления певицы может полететь министр культуры! Любая, самая минимальная свободная игра разрушает основы системы, причем этого разрушения не хотят, в определенном смысле, ни верхи, ни низы. Поэтому я пессимистически смотрю на то, что и преемникам Андропова удастся провести коренные реформы.

Это вовсе не значит, что люди, стоящие в оппозиции к режиму, не должны эти реформы продумывать, обосновывать их теоретически и практически, искать себе единомышленников. Это важно не только потому, что это трудно, что засекречена информация, фальсифицирована статистика, ограничен доступ к заграничной теоретической литературе. Есть еще психологический фактор, связанный вообще с мышлением советского человека, даже находящегося в оппозиции к режиму. Дело в том, что весь марксизм и вся наша школьная культура построены на принципах негативизма. Маркс весь вырос на негативизме: он мощный критик капиталистической системы своего времени, но всякое позитивное начало устройства мира у него утопично. Это просто – политическая поэзия.

В результате, советские люди в совершенстве обладают методом диалектического анализа и критики – а позитивные работы у них не получаются! Это распространяется и на диссидентов. Сахаров – быть может, исключение – у него доброта, гуманизм, свет – и малые конкретные предложения. Предложения Солженицына чисто гуманитарные, не разработанные конкретно. Зиновьев написал тома о том, что не надо, а спросите его, что надо? Это связано с тем, что все мы – дети марксистской диалектики, и мозги не построены позитивно. Я убежден, что время доказывать, что советская власть – плохая, прошло, ведь не только в аппарате ЦК, но и многие простые люди уже все понимают. Пришло время говорить о том, что надо.

Здесь встает вопрос не только идей и теории, но и вопрос организации. Нужен какой-то, пусть самый зародышный, альтернативный авторитет – это очень важно для русского сознания, даже на верхах. Взять испанских социалистов времен Франко и после него. Французские или немецкие социалисты обращались

к испанским, которые были в подполье, как к официальной оппозиции. Это последним очень помогло. Я понимаю, конечно, что очень многим на Западе удобней партнерство с нынешним режимом, чем с каким-то непонятным, будущим, и что они боятся геополитических изменений. Но это не снимает задачи.

Свято место пусто не бывает, и на тему о позитивных реформах, на тему об организации думает сейчас НТС (российские солидаристы). Но известность НТС в России – двоякая. Большинство знает о нем по материалам официальной прессы, которая его всячески стремится дискредитировать. Встает вопрос: почему власть создает НТС такую рекламу? Потому ли, что это единственная объявленная политическая оппозиция, или потому, что они боятся возникновения других? Возможно, именно потому, что как организацию, центр которой за границей, о которой известно, что во время прошлой войны она была связана с Власовым, ее легче дискредитировать. Власти выгодно создавать тот образ оппозиции, который легче дискредитировать. Интеллигентское сознание амбивалентно, на людей среднего поколения это действует, и только радикальная молодежь этого не боится.

Меньшинство знает об НТС из первоисточников, в основном из его печатной продукции. До России многое из нее доходит, в России мистика печатного слова сильна, даже циники подвержены ей, печатное слово кажется фактом, своей издательской деятельностью НТС в России добился успехов. Но все же сведущие лица смотрят на НТС скорее как на клуб приличных людей, а не как на политическую силу. Мое личное отношение к НТС – именно нравственное, а не политическое. Политическая власть придет к тем, кто имеет досье и кто держит руку на кнопке.

Содержание сложившегося аппарата КПСС есть власть. Расширение и укрепление власти. С этой точки зрения и надо рассматривать любые его движения. Так называемая либерализация эпохи Хрущева никаким поступательным движением не была, это не было структурное изменение. Это была потребность самого организма власти, это как вдох и выдох, расширение и сужение. Было 7 лет расширения при нэпе, было четверть века сужения при Сталине, было 7 лет расширения при Хрущеве, затем четверть века сужения при Брежневе и Андропове... вдох и выдох; вдох и выдох... структура, функции аппарата не изменились. Аппарат и не может измениться, не саморазрушившись. Это структура, которая загнала себя в рамки, где невозможны изменения.

Сейчас у меня есть возможность наблюдать: чем велика Америка? Это государство перманентной революции. Революции не в смысле кровопролития, а в смысле быстрых изменений, которые здесь происходят каждый день, и не только в игре политических сил. А в Советском Союзе принципиально ничего не меняется. Структура может загнивать, но она не меняется. Вот почему она должна рухнуть.

Я это крушение раз видел, когда оно произошло под напором внешних сил. После десанта в Констанце я попал в Одессу. Я был потрясен. Я, конечно, не помнил нэпа, но я попал в нэп. Одесса при румынах – это тогда называлось Транснистрия – как быстро там трансформировалось советское общество, все эти лавочки... И даже когда мы пришли, люди не стряхнули еще с себя облика частной собственности. А как быстро евреи на Брайтон Бич интегрировались в американский капитализм? Интегрировались моментально, за исключением отдельных неудачников. Они уже забыли о советской власти, это мы, интеллигенты, все помним, а их интере-

сы, они абсолютно здесь. Очевидно, что структура, разрушенная в Одессе, социалистическая надстройка, была хрупкой.

Потому у меня очень двойственное чувство. Коренное изменение режима одновременно и невозможно, и неизбежно. Я не согласен с пессимизмом Зиновьева. Он рассматривает человека, как детерминированое существо. А человек – существо сложное, способное на непредсказуемые решения. Как такие изменения могут произойти?

Я скорее верю в автократические формы перехода – не потому, что это желательно, а потому, что это романтически более понятно. Конечно, и здесь – невероятные трудности. Допустим верхушечный переворот, как в романе Дмитрия Сеземана „В Москве все спокойно”. Чьи интересы он будет представлять? Ведь декабристы потому и погибли, что они мало кого представляли. От имени кого? У Бонапарта была социальная почва. Переворот во имя чего? Во имя народа? Какого? Только может быть уж во имя спасения страны, как таковой. Но это лишь в крайне кризисной ситуации, когда страна в такую бездну попадет, что дальше двигаться некуда, когда такая безвыходная ситуация, что просто – погибай, когда все Политбюро с повинной придет, скажет „бейте нас” и запоет „Боже царя храни”.

Власть изобрела великолепную формулу: „сложившийся социализм”. Так, мол, братцы, сложилось. Ничего не поделаешь. Так есть и не ищите злой воли. Это та точка зрения, которую мне очень часто приходилось слышать от партийных аппаратчиков. Так сложилось, так есть, выше задницы не прыгнешь. Известный фатализм. И действительно, когда знакомишься с аппаратом, возникает такой фатализм.

Но, с другой стороны, – посмотреть, как в Польше самораспалась коммунистическая партия! Само-

распалась без внешней интервенции – ведь это фантастический факт! Причем распадение правящего класса произошло, когда за спиной стоит такая армия! Неважно, что генерал Ярузельский взял в руки остатки власти. Польские события исторически особенно интересны в их духовном аспекте. Рабочее движение, традиционно, двигалось от религии к материализму. А здесь колесо истории действительно повернулось вспять – от материализма к религии. Сталин любил язвить: а сколько у папы дивизий... Вот посмотрел бы он сейчас в Польше на стотысячные толпы пролетариата – под знаком Черной Мадонны! Я не верю в рациональную эволюцию режима, сколь ни желательны мне кажутся постепенные, малые перемены. Я верю в одно: в какие-то неуправляемые духовные процессы, которые могут двигать историю. Ведь и сама „социалистическая революция" – это был какой-то очень странный взрыв, который хотя и предчувствовали многие, но не в такой форме, и который до сих пор никто толком не объяснил.

6. БЕДА И СЧАСТЬЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Если говорить о беде художников и об их счастье – то беда русских художников ничем не отличается от беды советских людей вообще, а их менталитет за границей – от общеэмигрантского. Беда часто состоит в том, что эти люди воспитаны советской действительностью. Советская действительность – это как „Армия спасения": если будешь послушным, то кусочек хлеба тебе дадут, – а думает за тебя начальство. Очень часто эмигранты не подготовлены к свободе в том смысле, что они хотят уехать от плохого папы – коммунизма, к хорошему – капитализму. А когда выясняется, что папы здесь нет, – они обижаются. Это накладывает на некоторых людей печать нервозности, растерянности. И отражается в их творчестве.

Некоторые художники пытаются приспособиться к Западу, поспешно меняя свой стиль, стараясь попасть в ногу. Они не понимают, что художник не может идти в ногу, он всегда идет не в ногу и навязывает другим ритм своей ходьбы. Забавно отметить, что те люди, которые верно служили советской власти своим творчеством, т. е. были подданными соцреализма, приехав на Запад, часто становятся подданными самых супермодерных новшеств. Они попросту служаки, и, когда они идут в супермаркет искусств и видят, что здесь в ходу вот это, они с лег-

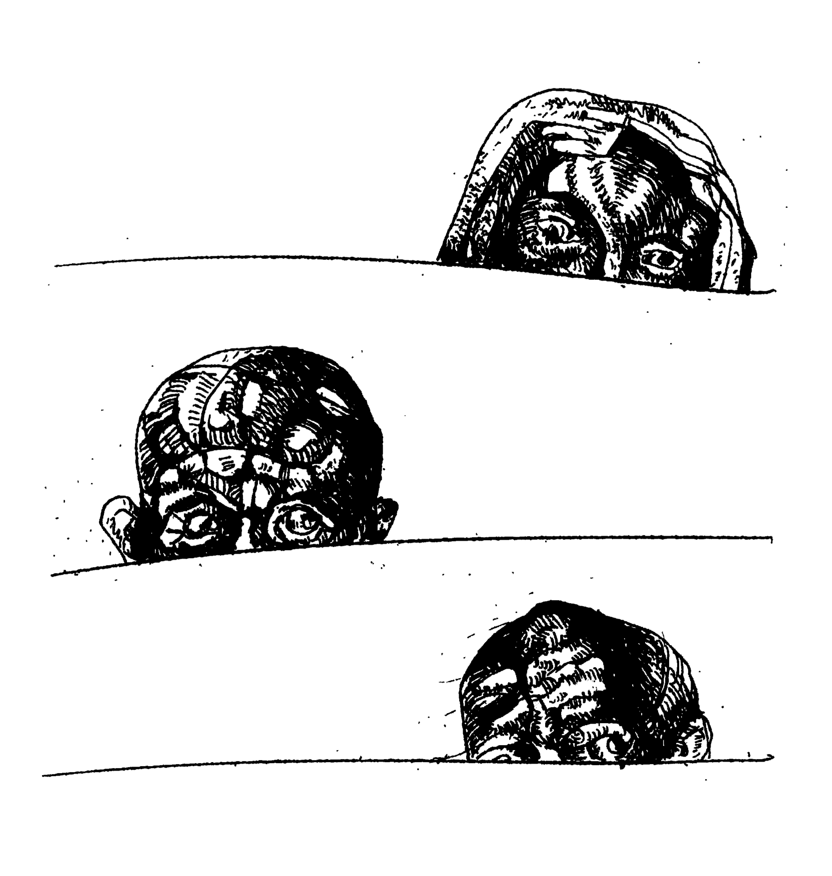
костью отказываются от своего реалистического прошлого и быстро перековываются.

Но это не распространяется на всех; очень многие художники сохраняют свое лицо и развиваются на Западе в том направлении, которое в них заложено. Художники, которых я считаю серьезными (а они, кстати, часто и формально здесь преуспевают), – это те, кто себе не изменил, те, кто противостоял и в Советском Союзе официальному искусству. И противостоял не в смысле лозунгов и бросания под бульдозеры, или ссорой с премьерами, а работой, и даже иногда очень тихой работой.

Если же говорить о счастье, то я у русских художников вижу два кардинальных преимущества. Первое – это метафизическая философская база и переплетающаяся с ней идея искусства как служения. И второе – это техническая база, дисциплина художественной школы. Поясню оба эти тезиса.

Русский авангард всякую новацию, – например, абстракционизм или конструктивизм – рассматривал только как метод. Отцы русского авангарда форму рассматривали только как средство раскрепощения от мертвого академизма, как путь к духовным высотам. Основа всегда была метафизической. Все манифесты Малевича, Кандинского, Филонова имели глубокую религиозно-философскую подкладку. Этого часто не понимают на Западе, где берут только их метод, их форму.

С метафизической основой русской школы связана и идея служения. Если говорить не о растерянных людях в коротких штанишках, а о тех, кого я уважаю, то мы воспринимаем искусство не как профессию, а как служение высшим ценностям, наподобие священника или религиозного мыслителя, как миссию. И это нам дает огромную силу стоять перед несчастиями. На Западе же господствует восприятие искусства только как профессии.



Кроме того, с чисто формальной точки зрения, нужно сказать, что советская школа в классическом смысле слова – неплохая школа. Сейчас я особенно остро это понимаю. Она не дает думать, – но она учит рисовать. Она не позволяет быть свободным, – но она дает хорошую техническую основу. У людей сильных, у людей с фантазией, у людей, сумевших раскрепоститься от советской действительности, этот задний пласт чувствуется, даже когда они далеко уходят от прямого подражательного реализма. Современное русское искусство себя еще полностью не проявило – но в историческом плане эти преимущества дадут о себе знать.

Между уехавшими художниками и художниками, оставшимися в России, я сегодня вижу прямое взаимодействие. То, что происходит с русскими художниками на Западе, очень сильно влияет на то, что происходит с художниками в катакомбной культуре внутри страны. Интерес огромный, и связи очень живые, они там в курсе всех дел. Вот я, например, недавно дал интервью вместе с Шемякиным в Лондоне для Би-Би-Си. Так это интервью записывали на магнитофонные пленки, собирались в гости по 60 человек, слушали. Я послал свой каталог, свою монографию – так от меня просят еще, потому что от такого количества рук они просто развалились.

Это, конечно, ненормальное явление, – когда центр русского искусства вдруг в Париже или в Нью-Йорке, но так было уже один раз – в среде философской. Разве мы не росли на Бердяеве, Франке, Шестове? Они печатались на Западе – на моем веку их в России уже не было.

Сейчас люди лучше информированы, поступает гораздо больше материалов, это не может не оказывать влияния. Однако у меня скептическое отношение к художникам, которые подражают западному искусству в России. Не потому, что я не прозапад-

ник, а потому, что я не очень уважаю модников. Дело в том, что существуют чисто западные явления, рожденные даже самой материальной культурой Запада. Например, – использование реальных предметов, выкинутого мусора в художественных произведениях: это явление могло родиться только в Америке. И понятным мне стало, кстати, только здесь. Когда ты идешь по Сохо и видишь эти мусорные пакеты, эти матрасы, эти тонны выброшенного на улицу, дефицитного в Советском Союзе товара, – ты понимаешь, как мог родиться бунт против предмета, издевка над ним. Но это понятно лишь в обществе, где есть избыточная материальная культура и фетишизация предмета. А когда русский мальчик рвет последние польские джинсы и прикалывает их на холст, – это же противоестественно! Если бы он, скажем, взрывал танки, ломал ракеты – в качестве протеста против материальной культуры – и выставлял их, это бы было аутентично. Но ни к чему в Советском Союзе смеяться над штанами, когда их не хватает. Такие явления выглядят жалко.

То, что на выставке „Москва–Париж" 1979 года многие произведения русского авангарда впервые за полстолетия увидели свет, это, конечно, хорошо, это – слава Богу. Но идея выставки – совершенно чудовищна! Это убийцы хотят получить орден за убитых. Я ходил по этой выставке, – у меня волосы становились дыбом. Ведь это затравленные люди, уничтоженные в прямом, физическом смысле слова, люди, за упоминание имен которых в мое время сажали или, как минимум, выгоняли из института художеств. А сейчас они ими хвастаются, причем, как будто бы ничего не произошло! Ну, хорошо бы еще они там списали все на Ежова, на Берию, – но ведь открывал-то эту выставку начальник Главного управления по делам искусств Халтурин – главный душитель авангарда, человек, из-за которого совре-

менные художники-то и уехали! Конечно, за его спиной стояли более могучие силы, но его руками нас травили. И это он открывает выставку! В Москве, вероятно, покажут все то, что показывали в Париже, но билеты будут выдавать по спискам, а ту молодежь, которая последует по стопам отцов русского авангарда, будут бить!

Нельзя, конечно, сказать, что не происходит никаких изменений, что прокрустово ложе не становится длиннее. Но остается-то оно прокрустовым! Ведь в чем было мое расхождение с „либералами" в партии? Я им говорил, что в области духовной свободы не может быть градаций: она как ребенок – или родится, или не родится. Не может быть такого, чтобы сегодня, вот, родилась ножка, а послезавтра – ручка, а через неделю – пузико.

Да, внутри соцреализма допускается известная свобода: теперь можно даже быть почти сюрреалистом, или почти абстракционистом. Но с одним очень важным условием: ты должен быть послушным, как все. Все в галстуках – ты в галстуке, все хрюкают – ты хрюкаешь, все левеют – ты левей, все правеют – ты правей. Если прикажут быть абстракционистами – все будут абстракционистами, и Академия будет абстракционистской. Но разве от этого прибавится свободы?

Ведь что происходит в Советском Союзе: они, отставая от мировой культуры, бегают по ее задворкам. Так, сначала строили сортиры в стиле ампир, а потом комсомольские мальчики поехали прибарахлиться на Запад. В хорошие дома их не пускали, так они где в супермаркете подсмотрят, где на аэродроме – вот и нашли новый стиль, и привезли эту модернуху в Россию, и сделали ее новым эталоном для архитекторов. Вот так кое-какая модернуха разрешается – но талант-то не могут разрешить, потому что он им органически опасен. Им нужны чиновники

и солдаты. Социализм сегодня – это не стиль; быть соцреалистом – это просто значит быть, как все бездарные. Бездарность становится эталоном. Ты обязан быть бездарным, потому что дарование предполагает персональность, а персональность выводит из строевого шага армии.

И то же Министерство культуры – ведь это не министерство, которое заботится о том, чтобы была культура, – это ведомство, озабоченное тем, чтобы не было культуры, это по существу полицейское ведомство, еще один цензор. Это же не меценатская функция, не Медичи, не американские спонсоры.

В заключение – личное воспоминание. Советскому человеку полагается быть скромным. Ленин был скромным, Сталин был скромным, Брежнев – скромен. В СССР можно скромно иметь дачу, скромно иметь машину, скромно развратничать, скромно распоряжаться чужими судьбами и жизнями. Зато нескромной считается любая духовная деятельность, которая не может быть прагматически прощупана.

Различные судилища надо мной проходили под лозунгами моей нескромности. Причем судили меня люди очень богатые, полностью обеспеченные, невероятно ангажированные. Они судили меня, безденежного, бездомного, работавшего с утра до ночи за свой счет, никому не навязывавшего своих воззрений. В чем же меня обвиняли? Именно в нескромности!

На одном из таких судилищ наш парторг – он был моим соучеником – выступил и сказал: „Неизвестный всегда отличался нескромностью. Вот когда мы были студентами: зададут композицию; все принесут по одной – а он десять!" Вы думаете кто-нибудь расхохотался? Зал зарычал от негодования! Чувствовалось этакое: „А что, тебе больше всех нужно?" Разговор идет, конечно, не о деньгах, а о претензии.

Причем, чем выше я поднимался, тем больше меня эта зависть преследовала. Заявку на независимость еще крестьянин может понять, а уже функционер ЦК – нет. У меня с ними были длительные собеседования, они выясняли: почему я уезжаю. Я им говорил, что мне душно здесь. Деньги есть, да, вы правы, слава есть, но мне душно, я погибаю как художник. Они этого никак не понимали, не верили. В конце концов я им соврал, что у меня деньги в швейцарском банке. Вот этот ответ им был понятен, они перестали меня насиловать.

Цинизм в Советском Союзе узаконен – но не яркий цинизм Макиавелли, а обывательский цинизм, цинизм плотно откормленных мужчин в Министерстве культуры, которые идут из кабинета в буфет, из буфета в сортир и обратно, покрякивая: „Материально живем, материально!" Это – можно, и это вполне скромно. Единственное, что нескромно и что нельзя – это нециничное отношение к своему творчеству. Ведь в нескромности они обвиняли всех мучеников искусства, всех мучеников науки. Вот чем ограничены возможности свободы творчества в СССР.

7. ДРЕВО ЖИЗНИ

Самое любимое мое произведение – стихотворение Пушкина „Пророк", а самый лучший скульптор, которого я знаю, шестикрылый серафим из того же стихотворения. Помните, как создается „Пророк" у Пушкина:

И он мне грудь рассек мечом
И сердце трепетное вынул
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Разнородные элементы природы здесь сведены воедино в невидимом, но живом и сущностном. Изобразительное искусство не есть просто отражение визуального интереса к миру. Пластическое искусство есть некое отражение сущностных проблем духовной жизни человека. Всякая попытка свести изобразительное искусство к визуальным задачам есть борьба против его извечных функций – быть метафизикой и мировоззрением.

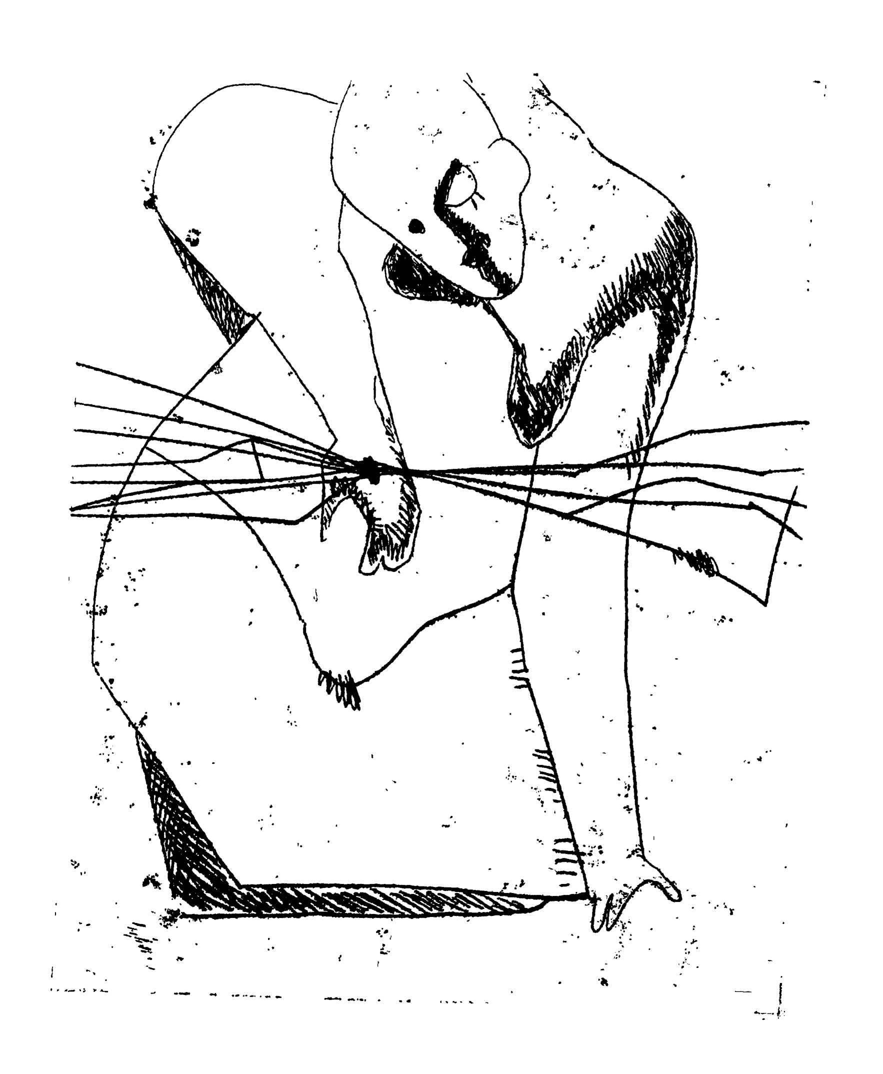
Творчество есть опредмеченное созерцание. Чем больше и шире творческий поток и чем он быстрей, тем меньше художник привязан к плодам своего труда. То, что опредмечено, это уже не я, это вне меня. Того, что сделано художником, неким образом уже нет. Художник только трансформатор и проводник чувств и идей, которые складываются

в нем. Художник обязан быть одиноким. Но это не значит, что он им будет. Ибо, если он подлинно опредметил состояние, то оно обязательно с кем-нибудь адекватно.

Творчество и жизнь не обязательно совпадают. Когда я был счастлив – рождались наиболее драматические вещи. Когда влюблен – аскетические. И так далее... Журналисты часто писали о моем творчестве как о противостоянии режиму, как о борьбе чуть ли не с колхозами, а не как о противостоянии универсальной человеческой трагедии. Я не бунтарь – я персоналист, и потому на меня смотрели, как на бунтаря.

Сам акт художественного творчества, как акт духовный, направленный не на решение практических задач, есть акт действия в вере. Без веры творчество невозможно. Приблизительно: вера есть стремление, попытка и способ преодолеть космическое одиночество человека, и предчувствие конечного ответа, находящегося как внутри, так и вне себя. Здесь не место говорить о содержании и символе веры. Но христианство – в котором присутствует и героическое начало, и свобода человеческой личности, и понимание истории как эсхатологической мистерии мне, конечно, ближе безличного буддизма или других форм религии.

Русский авангард повлиял на меня очень сильно, я себя считаю его представителем и продолжателем. Но при оценке русского авангарда никак нельзя упускать из виду, что Кандинский, Филонов, Малевич и другие его представители – достаточно почитать их манифесты – рассматривали форму лишь как средство, а не как цель. Поэтому они ни в коем случае не были формалистами в узком смысле этого слова. Они были метафизиками. Этим русский авангард и отличался от западного, позитивистского. Кандинский видел будущее искусства в некоем



монументальном синтезе, или синтетическом монументализме, как он говорил. Вот этим я и занимаюсь. Я исхожу от русского авангарда на новом витке исторической спирали.

Первые мои работы назывались „Война это”. Я воспринимал войну не как парад победы, а как трагическое, противоречивое и противоестественное человеку явление. Так возникла эта серия. Часть человека превращалсь в машину, в железо, которое олицетворяло войну, которое входило в плоть, как боль. Потом эта тема переросла в тему „Роботы и полуроботы”, где человек уже сознательно боролся с мертвым металлом, потом это переросло в „Гигантомахию”, затем в „Древо жизни”. Человек уже овеществлен в делах своих, он породил вторую природу, предметы, продолжающие его руки, мозг, глаза, нервы и сердце, и задача изобразительного искусства в современном мире – создать некие всеединые символы и метафоры, чтобы показать растерявшемуся от обилия информации человеку ценность и беспредельность человеческого „Я”.

Любое модернистское явление, если оно подлинно и сильно, на первых порах воспринимается как шок и как потрясение основ. Но проходит время, и мы начинаем видеть связь с традицией, только не линейную, а скачкообразную. Сегодня в Хлебникове или Маяковском можно увидеть бóльшую классику, чем в перпендикулярной гладкописи. Сегодня мы видим, что они больше связаны с народным, или даже церковнославянским языком, чем псевдоклассические поэты того времени. Так что связь с основами всегда существует – она неразрывна. И вот, собственно, задача моего искусства, моего модернизма: взять вертикаль, которая представляет вневременные, эзотерические, философские проблемы, и взять горизонталь, которая представляет сегодняшние, сиюминутные пробле-

мы, и найти новое качество — сплав — в центре этого креста.

Все, над чем я работаю, будь то альбом рисунков, серия гравюр или отдельные скульптуры и группы, являются частью цельного монументального замысла, который принципиально полифоничен и вместе с тем един. Синтез — не эклектика, где собрано все волей случая. Синтез в искусстве — это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство. Ведь в каждом осколке египетской скульптуры лежат закономерности египетского зодчества, в любой, самой малой части бьется пульс всего сооружения, потому что у древних было целостное отношение к миру.

Основная моя работа — это огромный памятник, который условно мною назван „Древо жизни". Он содержит в себе тему дуалистического противоречия человека и природы, человека и второй природы, самого человека. Эта тема уже сама по себе полифонична, потому меня так привлекает творчество Достоевского. Он мне близок многоголосьем и борьбой противоречий, которые содержатся в нем самом.

Я работал над многими произведениями Достоевского. В Советском Союзе удалось издать иллюстрации к роману „Преступление и наказание", в Швейцарии, совместно с режиссером и актером Инкгольдом Вильденауэром я ставил спектакль „Записки из подполья". Несмотря на кажущийся анахронизм, это произведение удивительно злободневно. Мы в этом убедились на спектакле, когда публика 4 часа смотрела его, не шелохнувшись, слушала, казалось бы, философский монолог, очень скупо сдобренный сценическим действием и сценической авантюрой.

Пушкин сказал, что если бы от Данте ничего не осталось, кроме его схемы, то он бы уже был гениален. С Достоевским происходит иначе. Он никогда

не декларировал свою схему. Он говорил о том, что хочет создать храм из романов. Но точной схемы мы не знаем. Мы только улавливаем эту схему. Я не профессиональный литературный исследователь, я художник, методом которого является система аналогий. Кроме того, мое исследование локализировано: я исследую то, что может перейти в визуальный или театральный ряд. За бортом остается очень много. И вот, исходя из своего метода, я поставил себе задачу выяснить – в чем же состоит схема Достоевского.

Мне думается, что схема Достоевского – это сквозные идеи, которые проходят через все его романы. Проблемы, поставленные в антиномической форме. Антиномии Достоевского можно себе представить, поскольку я мыслю образами пространственными, как бесконечную игру. Вообразите вертикаль, идущую неизвестно откуда и уходящую бесконечно и неизвестно куда. Это не замкнутые круги, как у Данте, это вертикаль. И мы играем в игру: мы кладем руку на эту вертикаль и говорим: „Да". Потом кладем вторую и говорим: „Нет". Потом кладем руку опять и говорим „Да", потом „Нет", и так до бесконечности. Вот чем занимается Достоевский.

Его романы есть бесконечный диалог, в котором все эти идеи звучат не просто последовательно: да, нет, но иногда звучат хором, как бы человек, обладающий внутри себя многими голосами, спорит сам с собой: есть Бог, нет Бога, можно убить, нельзя убить, можно насиловать девочек, нельзя насиловать... Таким образом, в действительности, Достоевский как писатель не дает ответа. Как публицист, как общественный деятель он дает ответы, часто удивительно примитивные. Но как писатель он ответов не дает, и в этом его сила. Он как бы вивисектор, который делает эксперимент на себе самом, над

своей психологией. Именно таким образом он в какой-то мере предвосхитил психоанализ.

По существу, я никогда не иллюстрировал одного какого-то романа Достоевского. Я иллюстрировал его идеи: убийца–самоубийца, убийца матери – убийца, весь мир дитя, двойники, и так далее. Просто потому, что произведения Достоевского издаются, как отдельные романы, мне пришлось вычленять из различных альбомов и включать определенную подборку, скажем, в „Преступление и наказание". Но я легко могу выдернуть какую-нибудь картинку и вставить ее в другой роман. Сам Достоевский это делает. Его идеи переходят из романа в роман, только оформляются иначе. Поэтому очень трудно говорить о романе, допустим, „Братья Карамазовы", как таковом. Тем паче, что он не закончен. Но ведь у него нет ни одного законченного романа. „Преступление и наказание" принято считать законченным романом, а между тем он кончается словами: „Но это уже другая история". Причем, какая история? Ведь самая главная история – духовное выздоровление убийцы. Весь роман как бы пролог к этой идее, и вдруг он его прекратил. Я думаю, что это произошло по двум причинам. Во-первых, Достоевский был великим мастером, величайшим в мире провокатором. Он спровоцировал нас говорить о нем сегодня. А во-вторых, как религиозный человек – он имел ответ, но как тонкий и рафинированный художник, он не мог оформить этот ответ в терминах литературы. Он только мог поставить тезы и антитезы. Это очень похоже на отца экзистенциализма святого Августина, который сказал: „Верую, потому что абсурд". Для позитивистов эта фраза звучит нелепо, но для религиозного сознания это понятно – вера не может быть доказана. Поэтому спор религиозных людей с позитивистами – пустой спор. Нет позитивного определения веры, и поэтому

Достоевский не мог позитивно описать этого состояния. Он ставил эксперимент на да и нет. А мы должны делать выводы. В этом его сила.

Но вернемся к замыслу „Древа жизни". В 1956 году, когда я был в очень тяжелом состоянии и мне казалось, что мне больше не для чего работать, так как бесмысленно работать в никуда, без надежды выставлять, я задумался над своей будущей судьбой художника. И в одну ночь, это буквально было сразу, я во сне увидел „Древо жизни". Я проснулся с готовым решением. Правда, тогда „Древо жизни" состояло не из семи витков Мебиуса, а из одного витка. Но общая форма, форма короны дерева и форма сердца была решена. Таким образом, я как бы увидел ночью сверхзадачу, которая примирила меня с моей реальной судьбой и давала мне, пусть хотя бы фиктивную, но модель, которая давала возможность работать в никуда, но для единой цели.

Позже я осознал, что со мной происходит то, что было свойственно многим русским интеллигентам. Очень часто на Западе возникает вопрос о мессианских претензиях русских интеллигентов. Этот вопрос правомочен. Я не хочу сказать, что мессианские претензии – исключительно русская черта. Такие тенденции есть всюду. Но в таком чистом, законченном, а иногда даже окарикатуренном виде их в России было больше, чем где-либо. Я не собираюсь сравнивать себя с теми фигурами, о которых я сейчас буду говорить. Я просто хочу объяснить порождение определенных тенденций социальной, исторической и духовной мысли.

Во времена Достоевского эпистолярный жанр, просто жанр переписки, стоял во Франции на огромной высоте, переписывались простые люди. И вот Достоевский, начиная описывать униженных и оскорбленных, вдруг обнаруживает, что мало описывать, что куда бы он ни ступил – была целина. Эти-

ка, право, религиозные, нравственные проблемы. Ему стало тесно в рамках простого писательства. Для того, чтобы работать как профессионал-литератор, он создал модель готического храма, в котором свои романы рассматривал как элементы, как части. Для того, чтобы работать, он должен был создать микроэтику, микроэстетику, микросоциологию, то есть не замыкаться в рамках чисто профессионального труда.

То же случилось и с Толстым. Ему мало было стать писателем, он стал создавать микрорелигию. Это было связано с тем, что если русский интеллигент всерьез начинал заниматься своей профессиональной задачей, то он замечал, что смежные задачи еще не достаточно разработаны. Он вынужден был восполнять вакуум или хотя бы изучать эти проблемы, чтобы выстоять. То же произошло и с Солженицыным. Ведь адекватного круга знаний по новейшей русской истории и соответствующей профессиональной литературы просто не существовало – ему пришлось заполнять эту брешь.

Потому профетические тенденции возникают по необходимости, и если они подкреплены талантом и реальностью, то порождают несколько иной тип интеллектуальной деятельности, чем на Западе.

Возьмем западного скульптора. Само его право быть профессиональным скульптором никем не ставится под сомнение. В России же, когда я занялся профессиональной скульптурой, несколько отличающейся от общепринятой, сразу возникла масса проблем. Первая – для чего? Для чего, если это никому не нужно? И косвенных проблем. Оказалось, что многие элементы технологии скульптуры, стилистики скульптуры просто не разработаны. И мне пришлось заниматься огромным количеством самых разных проблем, хотя бы попыткой теоретически обосновать свое искусство. Ведь не было армии

искусствоведов, которые бы теоретически обосновали мои потребности и мой стиль. Таким образом, я вступил не только на поле работы над скульптурой, а оказался на многих перекрестках различных требований. Правительство требовало от меня послушания, интеллигенция – прогресса, молодежь – модерна. Одни считали, что я себя должен вести одним образом, другие – этаким образом. Я попадал в значительно большее количество связей, чем положено нормальному профессиональному скульптору или художнику на Западе. Сам того не желая, я вдруг стал ответственным за целые пласты явлений. Мое поведение рассматривалось не как поведение лично Эрнста Неизвестного, а как поведение определенной тенденции. Даже мои скульптуры представлялись многим не моей собственностью, а их достоянием. В таком положении ничего не оставалось другого, как или покончить жизнь самоубийством, или придумать некую универсальную концепцию. Так родилось „Древо жизни".

Что такое „Древо жизни"? Это семь витков Мебиуса, сконструированных в форме сердца. Для меня символы и знаки – не пустое место. В Библии „древо" синоним „сердца", а „сердце" синоним креста. Таким образом, „Древо жизни" объединяет эти три понятия. Технически же Мебиус очень подходящая форма для многих эффектов. Дело в том, что скульптура и живопись и другие виды изобразительного искусства обычно располагаются на плоскости: допустим на стенах храма или на потолке храма, где тоже есть изображения. Мебиус дает гигантское количество плоскостных возможностей при естественном, а также при искусственном свете; он дает пространственное изображение в математически почти бесконечных точках, ракурсах и перспективах. Это создает зрительные эффекты, которые, возможно, в большом размере будут очень значимы.

Мебиус также рассматривается сегодня многими как некая и научная, и метафизическая модель вселенной. Для меня это важно потому, что в принципе все сооружения, претендующие на храмовую роль, есть микромодель вселенной. Даже только план, только фундамент любого храма символически есть карта вселенной, во всех религиях. Конечно, то, что я предлагаю, это не храм. У меня нет таких претензий. Мы и живем не во времена храмовой культуры. Я предлагаю скульптуру, принцип построения которой заимствован у храмовой архитектуры. И я пытаюсь создать некий синтез — скульптуру в архитектурном виде. Одновременно для традиционного строительства эта структура очень неожиданна, так как в ней нет деления на интерьер и экстерьер. Интерьер и экстерьер как бы пронизывают друг друга.

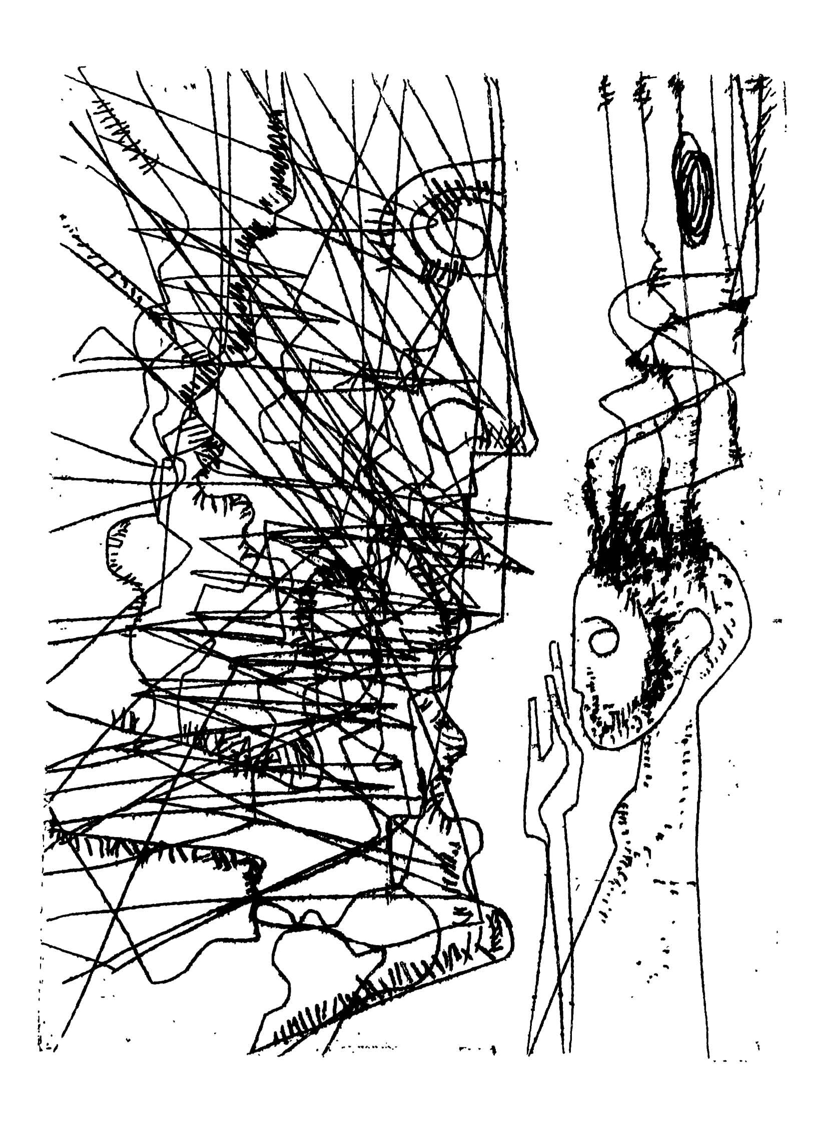
Поэтому это сооружение должно быть достаточно большим. Диаметр больше 100 метров продиктован не просто желанием сделать большое, хотя, по моему твердому убеждению, большое — это хорошо. И очень маленькое — хорошо. Только среднее — плохо. Ведь и в сознании ребенка, и в сознании великих народных культур есть два отношения к масштабу. Их поражает карлик — и великан. Только буржуазная культура породила усредненный масштаб. Усредненным является герой, который видит большое и маленькое, это поэтично. То есть существо, которое попадает внутрь моего „Древа жизни", моей легенды. А контраст между большим и маленьким есть законная попытка вывести искусство из будней.

Итак, большой размер. Еще в силу технических причин. Ведь нет интерьера и экстерьера. Как мы будем попадать внутрь тела? Мы будем проходить сквозь тоннели, которые являются буквами. На четырех языках — русском, английском, китайском и древнееврейском будет написана фраза: „Люди,

живущие во времена разрушенного храма, подобны людям, живущим во время разрушения храма".

„Древо жизни" ставится в центре креста, образуемого севером, югом, востоком и западом. Тоннели-буквы будут иметь не только символическое значение (проход сквозь букву – проход к смыслу), но и визуальное. Когда мы будем подъезжать или подходить к монументу, он будет возвышаться над буквами, и эти небольшие тоннели не будут видны. Когда мы будем входить в тоннель, в букву, монумент будет от нас заслонен, мы не будем его видеть. И когда мы будем выходить из тоннеля, мы окажемся в пространстве, где над нами внезапно нависнет гигантское сооружение. Мы войдем в лабиринт, организованный семью дорогами. Они будут символизировать семь человеческих грехов. Там не будет никаких изображений. Там будет только натуралистически сделанная фигура слепого человека, который идет по этому лабиринту с вытянутыми вперед руками. Он будет ходить по лабиринту с толпой в самых разных местах: то он идет среди нас, то он идет по стене, то по потолку. Это будет одна фигура, повторенная множество раз.

После этого мы попадем в центральное фойе, где будем садиться в лифты. И будем подниматься на семь отметок. Как мною спроектированы лифты? В Италии есть такой древний колодец, где женщины спускаются за водой, а потом поднимаются с водой. Это сделано в два винта, нарезка лево-правая и право-левая, они идут независимо, и движение – противоположное. Так будут двигаться и лифты. Они будут представлять собой стеклянные корзины. Вместе с тем, хребет, центр этого древа жизни и лифты должны быть спроектированы так, чтобы они повторяли движение спирали ДНА, а также символизировали мужское и женское начало. Лифты будут двигаться очень медленно, и мы будем выходить на



семи отметках. В виде веера будут расположены стеклянные полы. Они позволят нам видеть то, что происходит внизу и наверху, не будут заслонять изображения. Поскольку семь спиралей создадут совершенно фантастическую множественность ракурсов, мы не можем предвидеть все визуальные эффекты, которые будут возникать в каждой отдельной точке. Я к этому и не стремлюсь, это должно родиться само собой.

Что же изображается в этих витках Мебиуса? Технически они представляют собою железобетонные конструкции, наподобие сотов, но только самого разнообразного диаметра. Эти двусторонние емкости – соты – будут наполняться скульптурой, живописью, светотехникой, кинетикой, т. е. подвижными элементами. По мере того, как они будут морально устаревать, подвижные элементы будут заменяться. Среди них будут различные движущиеся машины, потому что современная машинерия часто более драматична и изощренна, чем усилия художников.

Светотехника, кино, подвижные части, элементы различных школ и направлений искусства, от реализма до экспрессионизма, от экспрессионизма до поп-арта, от поп-арта до оп-арта. Там могут выставляться любые концепции. Что я имею в виду? Как машины должны заменяться, так и мои друзья, мои студенты и соавторы могут каждый делать свой объект в том теле, которое я предложил. Этот объект может быть экспонирован, и этот объект может быть заменен. Таким образом, это сооружение явилось бы не только попыткой синтеза различных направлений и школ, нахождения места в тексте (потому что сейчас многие направления в изобразительном искусстве вырваны из контекста), но и музеем современной технологии, возможных различных гипотез, а также действующим музеем искусства. Когда рассматривают это сооружение как скульптуру,

возникает вопрос: „Как же может быть в одной скульптуре так много?", это нелепо, хотя бы потому, что есть произведения культуры, как Данте или Библия и многое другое, что не читается от корки до корки, это не полицейский роман. Есть явления культуры, которые изучаются, т. е. кто-то читает Екклесиаста, кто-то читает другую часть, кто-то читает в „Аду" одни части, кто-то читает другие, философские части. Таким образом, это множественность. Но эта множественность едина. Светящее, пульсирующее, музыкальное лицо сердца или древа есть феномен целого. И эстетически в целом оно будет производить впечатление гармонии. Когда же мы будем попадать внутрь, то не нужно предъявлять к этому сооружению претензий, которые мы предъявляем к единичной скульптуре. Это же здание. С таким же успехом можно отрицать музей Помпиду или Лувр, или, скажем, Гугенхейм, или научно-техническую выставку. Поэтому здесь претензия соединить два начала, как и многие другие начала.

Почему я придумал такую жесткую структуру, состоящую из семи Мебиусов, из семи цветов спектра? Почему я пытаюсь заковать все свое творчество в столь, я бы сказал, математические и жесткие границы? В данном случае я объяснил свою фантазию, исходя из некоторых исторически сложившихся предпосылок русского интеллигента, стремления его создать микроуниверсум. Это стремление исходило просто из самого факта ситуации — духовной и конкретно исторической. Но есть соображения более широкие, которые распространяются не только на русскую культуру, а являются признаком определенного типа культуры вообще.

Условно говоря, я делю художественную деятельность (и писательскую, и музыкальную, и изобразительную) на два типа: на стремление к шедев-

ру, и стремление к потоку. Стремление к шедевру, это когда перед художником стоит определенная концепция прекрасного, которую он хочет воплотить, создать законченный, емкий шедевр. Стремление к потоку – это экзистенциальная потребность в творчестве, когда оно становится аналогичным дыханию, биению сердца, работе всей личности. Такие художники обычно порождают массовую продукцию. Я не говорю сейчас об уровнях таланта; есть посредственные художники шедевра и великие художники потока, и наоборот. Но в качестве примера, Флобер – литератор шедевра, Бальзак – литератор потока; Тургенев – литератор шедевра, Достоевский – литератор потока. Микеланджело, Ван Гог, Рубенс и Делакруа – в высшей степени художники потока.

Художникам потока необходимо привести их поток в некую систему, поток должен быть направлен в определенное, сжатое русло. Таким образом обеспечивается равновесие между центробежными силами и центростремительными. Один лишь план „Божественной комедии", который, по словам Пушкина, уже есть гениальное произведение, нужен был Данте для того, чтобы его невероятный совершенно динамизм, его плодовитость не разорвали бы его на куски. Именно такой мощный внутренний напор порождает стремление к самодисциплине и самоограничению. Художникам шедевра в принципе это не нужно, потому что они ограничивают свои усилия самим предметом.

Для художников потока искусство есть овеществленная экзистенция, в каждую секунду двигающаяся, возникающая и умирающая. И когда я хочу построить свое „Древо жизни", я полностью сознаю почти что клиническую, патологическую невозможность этого замысла. Но он мне нужен для того, чтобы работать. И множественность меня не пугает, по-

тому что она скреплена математическим единством, она самозамкнута. Если бы меня спросили, где находится центр „Древа жизни", я бы, вероятно, сказал, как буддисты: везде и нигде. Если бы моя воля, то я бы расщеплял изображение до бесконечности: в каждом глазу, в каждой ноздре находилось бы новое „Древо жизни", и так до бесконечности.

Скажу немного о свете, который будет присутствовать в этом древе. Как любил говорить о. Павел Флоренский в связи с русской иконописью, цвета не существует, существует свет различных колебаний. Поэтому, если моя воля, то я не писал бы даже картин в этом сооружении, хотя я их пишу для него, но задал бы общую программу цвета электроникой, которая будет меняться. В центре этого сооружения будет находиться фигура пророка с подвешенным сердцем. Это сердце в точности повторяет форму древа жизни или сердца. Это будет мобиль, то есть подвижное сердце, и оно будет вращаться. Внутрь этого сердца вставлены глаза. Это электронные устройства, в которых будет программа, регулирующая светоносность сооружения. Оно будет высвечиваться изнутри и цвет будет меняться в зависимости от этого электронного устройства. Ритм – это будет биение сердца, будет звук биения сердца, еле слышный, и свет внутри сооружения будет пульсировать в ритме биения сердца.

Все это – попытка совместить несколько начал, попытка совместить вечные основы искусства и временное его содержание. Низменное, жалкое, ничтожное соединяется постоянно и вечно в вере, чтобы стать благородным, величественным, осмысленным.

ОТКРЫВАТЬ НОВОЕ

Одной из доблестей хорошего и подлинного художника еще недавно считалась непримиримость в оценке творчества других художников и принципиальное неприятие всего, что по своей тенденции отличается от привычных норм. Каждый день наша жизнь приносит нам новые сведения о мире. Многое из того, что казалось нам новым и бесспорным вчера, сегодня уже устарело; рамки познания расширились, расширился и беспрерывно, с невероятной скоростью, расширяется мир, в котором мы живем. Мир космоса и микрокосмоса раскрывает нам свои невероятные тайны, и кажется, нет конца информациям, получаемым нами.

Наше время – время броска, сверхскоростного движения, и сегодня мы ищем новые связи в жизни. Современный художник – это человек, чье мировоззрение равно по сложности современному представлению о сложности строения мира. Подлинный художник был всегда на уровне современных ему духовных достижений. А разве можно представить себе современного ученого, который заранее уверен в непререкаемости теорий, возведенных до него, ученый ли он тогда? Разве можно представить себе ученого, раз и навсегда удовлетворенного результатами работы и не стремящегося не только двинуть дальше свою теорию, но и опровергнуть ее ради прогресса науки? Не монумент себе, а дела воздвигает человек наших дней.

Делать дело можно, лишь допуская вероятность не только личного открытия, но и считая, что не

меньшее может сделать работающий рядом. Вот почему широта взглядов является не только правилом общежития художников-реалистов, но и предпосылкой прогрессивного мышления, а следовательно, и предпосылкой прогрессивного творчества.

Хочу высказать несколько мыслей, не претендующих на абсолютную истинность. Эти мысли – инструменты, помогающие мне работать. Договоримся сразу, что когда мы говорим о художнике, то имеем в виду подлинного художника – рабочего, а не халифа на час, авантюриста любого толка; когда мы говорим – зритель, то имеем в виду человека, готового серьезно и с верой в вероятность отнестись к любому явлению творчества и понимающего, что художник обслуживает общество, но не как ярмарочный шут и не как популяризатор, который начинает свою речь со слов „как всем известно", а как каменщик, строящий эстетический душевный мир человека. Когда мы говорим „форма", то имеем в виду лишь содержание, принявшее облик, нужный для творчества. Когда мы говорим „содержание", то имеем в виду конкретное воплощение той идеи, которая лежит в основе творчества. Без идеи творчества не бывает, так же как любая идея рождается творчески.

Ученый и художник в равной степени познают мир, но их познание по внешности разное. Образ и интуиция, понятие и символ входят на разных этапах в творчество художника и ученого – разница в их пропорции. Но в природе искусства – предчувствие научной истины. И разве мы, художники, не знаем, что аэродинамические формы родились в искусстве, пусть не в чистом, но в достаточно наглядном виде, раньше, чем они стали практической реальностью теории и механики? Напряженная кривая завоевала место в искусстве раньше, чем была рассчитана траектория космического полета; древняя

пирамида содержала в себе закономерности, открытые Пифагором много позже; современное изучение пирамиды говорит о том, что эстетический опыт египетских зодчих подсказал им многое из того, что было открыто позднее. Каменная кладка кремлевских арок оказалась наиболее оптимальной с точки зрения последних достижений науки о сопротивлении материалов. В нашу жизнь, в наш быт входят формы, ассоциативно связанные с той реальностью, которая увидена наукой недавно. Мир и микро- и макрокосмоса, открытия электронного микроскопа, телесъемка и радиоастрономия неизмеримо расширили наши представления о богатстве форм мира, однако не лишне здесь сказать, что многие из этих форм уже давно предчувствовались художниками и были воплощены в произведениях. Но не холодная выдумка, а многообразие существующей материи, личный опыт людей, обобщенный и сконденсированный художником, рождает новые формы в искусстве. Все произведения, сконструированные „нарочно", умозрительно, – мертвы. Поэтому художник должен изучать жизнь. Эйнштейн говорил, что воссоздать теорию относительности ему помог Достоевский. Почему Достоевский? Достоевский глубоко и остро чувствовал жизнь, смело и беспощадно препарировал психику.

Для первотолчка, для сложного круга ассоциаций, для отхода от догм нужно победить косность в себе, прежде чем реально сдвинуть улежавшиеся камни старых понятий. Интуиция, воображение необходимы для любого творчества. И разве ученые не представляют себе того, чего они не могут видеть, например, строения атома, строения наследственного вещества? Ученый фантазирует, ученый предчувствует. Тем паче это обязанность художника. С моей точки зрения, только шаг в „незнаемое" и есть творчество. Этот шаг может быть наглядно виден, он мо-

жет быть на первых порах и незаметен, внешне выражать себя в привычной форме, но творчество – обязательно движение.

Сейчас, когда сознание современного человека стремится к более общим понятиям, к ликвидации повторных информаций, не может и не должно быть бесконечно повторяемо общеизвестное. Сейчас изобретены машины для того, чтобы созерцать и учитывать, чтобы человек не занимался не свойственным ему делом – пассивным созерцанием мира. Человек призван творить, а не вести бухгалтерский учет существующему. Мысль-действие, а не мысль-созерцание присуща современному человеку. В Программе нашей партии сказано, что наука должна стать производящей силой. Представление о художнике не как создающем и преобразующем мир, а как отражающем эмпирическую поверхность явления, насквозь схоластично и противоречит нашему представлению о человеке как созидателе. Сейчас время художника философа. Наивно рядом с бесконечными фотоэтюдами в газетах выставлять живописные или скульптурные сообщения о лете, весне или вазе с цветами. Лето – расцвет, весна – его предчувствие. Цветок воплощает в себе процесс роста. Только искусство идей сможет жить для зрителя в наше время, перегруженное бесчисленными фактами. Зритель ждет от художника понятия, ставшего образом. Примитивный человек зрительно воспринимает дерево как ствол и листву и осязательно – как шершавую или гладкую кору, как толстую или тонкую форму. Мы можем видеть и чувствовать дерево так же, но для нас дерево намного большее. Любой школьник знает, что дерево – лаборатория, вырабатывающая хлорофилл, наше дыхание зависит от дерева. Можно говорить еще и о более сложном круге ассоциаций. Важно не то, что дерево стоит, а то, что оно растет; дерево – это мир множества закономер-

ностей, любая из которых может стать предметом для поэзии, потому что в нем связи и закономерности леса. Важна мысль, которая поросла плотью искусства. Вечное и современное! „Те же нас радуют звезды небесные...” – да, те же, но не так, как Алексея Константиновича Толстого. В век космонавтики звезды остались теми же, что и раньше, но люди уже увидели бесконечную чернь космического пространства и голубое сияние планеты Земля.

В человеческом духовном хозяйстве творчество художника и ученого связано взаимонеобходимостью. Художник расширил круг ассоциаций и чувств, в том числе и ученого. Ученый расширяет представления человека о мире и открывает художнику новые возможности его творчества. Художнику сегодня для его работы нужны открытия ученого. Многих современных ученых (кибернетиков, физиков и математиков) так интересуют экспериментальные произведения искусства, видимо, потому, что в этих произведениях искусства наиболее наглядно видны процессы мышления. Машины, пишущие стихи, создаются для того, чтобы анатомировать процессы мышления. Внимание некоторых ученых больше всего привлекают те произведения искусства, в которых виден не только результат, но и сам процесс созидания. Кстати сказать, один из наиболее наглядных признаков современного искусства – стремление художника приобщить зрителя к творческому процессу, почти к соавторству.

Журнал попросил меня высказать свои мысли о „пластической выразительности в скульптуре” и в связи с этим о своей работе и планах. Вот кое-что из того, что волнует меня сейчас. Если бы меня спросили, что такое прекрасное, я бы ответил: это напряжение, драматизм формы, выражающий большую идею интеллектуально и чувственно. Прекрасно то,

что выразительно. Мертвое не напряжено, но лишено возможности развития. Напряжена жизнь, преодолевающая в своем движении препятствия в себе самой. Движение и покой – прекрасны. Безразличие аморфно и отвратительно. Формализм – это спячка чувства, это казенное равнодушие к предмету изображения. Скульптурное изображение трехмерно. Пространственная композиция способна вызвать у зрителя эстетическое волнение, если его зрение воспитано. Для неподготовленного зрителя пространство лишь протяженность. Так невоспитанный музыкальный слух служит человеку только для утилитарных целей – слышать, что говорят.

Ощущение трехмерности развивается скульптурой, поэтому я стремлюсь к тому, чтобы каждая работа была не только предметом, вещью, но и „организовывала" пространство, „завоевывала" его. Внутри самой скульптуры объемы и выпуклости, а также прорывы создают определенный ритм, то нервный, то спокойный, то важный, то элегический. Я стремлюсь акцентировать этот ритм, а главное, я стремлюсь к композиционности, так как композиционное мышление одна из основных предпосылок напряжений. Что такое композиционное мышление? Это ясность и беспощадная определенность идейного замысла произведения, как бы рожденного одним всплеском. Хорошая скульптура – это та, которую невозможно испортить. Вспомним фигуры Пергамского алтаря или Ники Самофракийской. В ритме композиции этих произведений есть уже все, поэтому, даже разрушенные временем или людьми, они несут первоначальную идею.

В самом первом беглом эскизе, даже в каркасе скульптуры должна быть заложена, как в эмбрионе, идея будущего, ее остается только доразвить. Но в процессе работы возникает круг неожиданных мыслей, побочных образов. Я оставляю те, которые да-

ют аккомпанемент первоначальной идее. Импровизация часто ближе к истине, чем априорные размышления до практического творчества. Но я направляю импровизацию в заранее определенное темой русло. В мифах человекоконь – кентавр, человек с крыльями были мечтой. Сейчас мгновенное преодоление пространства, полет стали повседневными. Я работаю над поиском системы символов и метафор, созвучных нашему времени. Действительно, что такое кентавр? Это человек и природа. Что такое сфинкс? Это окрыленный человек с силой льва. Однако сегодня не лошадь и не лев – символы силы; техника и наука дают нам силы быть грозными как лев и возможность летать быстрее орла. Но как органически связать человека и технику? Так же идеально, как у египетских художников соединен лик человека с телом льва, или у античных – сливших торс человека с конем.

Для того, чтобы это стало пластическим искусством, нужно много экспериментировать над органической связью твердого, конструктивного, металлического и реального, мягкого, человеческого. Это новая связь. Но чтобы найти новые связи в искусстве, надо побороть привычные связи в себе самом. Не нужно много сил, чтобы преодолеть вульгарное школярство. Но очень трудно побороть представление о хорошем и дурном вкусе, побороть в себе сноба. В конце концов, хороший вкус – не доблесть. Важно не то, как художник воспринимает чужое творчество, а что он делает сам. Приобрести хороший вкус – это примерно так же трудно и так же легко, как научиться правилам хорошего тона. Художник, обладающий хорошим вкусом, но не пытающийся развить новое и раздвинуть рамки собственного творчества и собственных представлений об искусстве, пользуется страданиями и поисками того, кто уже по существу канонизирован,

пусть неофициально. Например, хороший тон вчерашнего дня диктует страх перед содержанием. Мне кажется, что это явление довольно провинциальное, а оно родилось как антитеза нудным академическим рассказам-картинкам о разных событиях, картинам-репортажам. Но содержание – не сюжет, содержание – состав самого произведения, поэтому представление о пластическом искусстве, освобожденном от сложного философского содержания и призванном доставлять только наслаждение, представляется мне ненужным человеку, если он не буржуа.

Я часто думаю о зрителе. Для себя я решил так: художник имеет право быть непонятным, но делать это лозунгом – преступление. Художник всегда хочет быть понятым возможно большим кругом людей. Быть непонятым для художника всегда трагедия. При этом у зрителя есть свои обязанности, он должен смотреть активно, непредвзято с максимальным напряжением, как слушают концерт или читают сложный современный роман. Я знаю, какая радость ждет человека, когда он постигнет не только внешнюю оболочку симфонии, но вдруг поймет и почувствует внутреннюю красоту замысла. Радость восприятия тогда равна радости творчества.

В работе над конкретными заданиями по градостроительству поиски напряжений, современной метафоры в скульптуре очень помогают мне. В монументальном искусстве идея социального заказа выражается с наибольшей прямотой, поэтому вопрос о доходчивости, об эмоциональном воздействии на зрителя является одним из главных – вот здесь весь накопленный опыт поиска должен быть приведен в действие, весь арсенал средств должен быть употреблен на то, чтобы в длительной сложной работе идти к ясности, не теряя напряжения интеллектуального содержания первоначального замысла.

Сейчас резко изменились представления об эсте-

тике в градостроительстве. Мы, художники, вынуждены задуматься над проблемами современного монументализма. Архитекторы помогают нам преодолеть многие предвзятости и мертвые схемы, но связь наша с архитекторами, как и с учеными, это взаимопроникновение и взаимонеобходимость. Сейчас наше искусство в архитектуре зачастую несет только прикладную задачу – декора, неприхотливого оформительства; но синтез предусматривает содержательность обоих искусств, синтез – сложная взаимосвязь, когда изображение не только расширяет идею сооружения, но и является самостоятельным произведением, вступающим зачастую во внешний контраст с архитектурой. Подчиненность изображения архитектуре состоит в том, что даже в скульптуре, изъятой из сооружений, будет биться пульс масштаба и образа архитектурного ансамбля. Не оформительство, а идейное искусство – составная часть архитектурного ансамбля. Многогранные эксперименты в мастерских художников должны не только помогать украшать современное здание, но и помогать строить его. Рациональное и эстетическое звенья одной цепи. В работе они попеременно меняются местами: то рациональное ведет за собой эстетическое, то эстетическое – рациональное. Свойства цемента были хорошо известны еще в XVI веке, но цемент не казался красивым материалом, пригодным заменить камень, однако во времена Корбюзье, во времена поисков XX века цемент стал представляться не только рациональным, но и прекрасным в эстетическом значении. Я сомневаюсь, чтобы это могло произойти без экспериментов Корбюзье как художника, без сдвигов, вызванных Пикассо и его кругом. Ритм, фактура, напряжение, сложно и органически понятая проблема пространства, изучение многообразного мира природных форм, от сложной анатомической конструкции

человека до изучения панциря черепахи, до раковин и одноклеточных, – весь многообразный мир художника помогает конструкторам и инженерам находить более рациональные и вместе с тем прекрасные формы. Линия напряжения Эйфелевой башни, ее конструкция совпадают с линиями напряжения и конструкцией человеческого скелета. Эксперимент из мастерской художника идет в мастерскую архитектора. Заниматься поисками в тиши мастерской, естественно, гораздо легче, чем в архитектуре – здание стоит огромных денег. Архитекторы помогают нам преодолеть сейчас пошлость бытописательского и снобизма псевдоэстетического искусства, мы же должны помочь им в формировании пластического облика современного мира.

Сейчас трудно провести границу между изобразительным и прикладным искусством. Ни для кого не секрет, что в области промышленной эстетики мы учимся за рубежом, например, у Чехословакии. Это связано с тем, что там более смело экспериментируют. Для создания самобытной школы промышленной эстетики нужно поощрять эксперименты художников, работающих не только в области прикладного искусства.

Личного опыта мало. Есть опыт, накопленный веками, – традиция. Но к каким традициям обратиться? Мне кажется, что нам близко древнерусское искусство, древнегреческое, также близки нам искусства древней Мексики и Египта. Трудно представить себе здание современного космодрома, украшенное рельефами в духе скульптуры периода упадка монументализма (начала XX века). Трудно представить себе лирически-жанровый памятник в честь завоевания Марса.

Наша жизнь требует обобщений, больших философских идей, которые сейчас двигают огромными массами людей, поэтому нам близки искусства на-

пряженных и сложных, целостных народных культур прошлого, то есть философские искусства, а не искусства, служащие мелким кастам, развлекательные или описательные. Мне, например, нравится мексиканский опыт. Я не хочу прямо сказать, что мы должны работать, как мексиканцы, но их подход к своему делу поучителен. Давайте использовать традиции своих предков, помноженные на опыт самого современного и передового в искусстве. Естественно, что это не механический, а сложный процесс, в котором личность художника, ассимилирующего традицию, играет далеко не последнюю роль. У нас есть росписи храмов, пермская скульптура, белокаменный рельеф и многое другое, у нас целостное мировоззрение, у нас есть огромное молодое государство. У нас могут планово возникать новые города. Нам ли не создавать передовое монументальное искусство?

ПРИМЕЧАНИЕ.

Статья „Открывать новое" из журнала ИСКУССТВО печатается здесь, в порядке документации, без изменений. Она была также перепечатана в журнале ПОСЕВ № 13 от 29 марта 1963 года со следующим введением от редакции:

„Среди ищущих художников, на которых обрушилась террористическая брань ильичевых-хрущевых, особенно яростным нападкам подвергся скульптор Эрнст Неизвестный. Хрущев назвал творчество Неизвестного „тошнотворной стряпней" и безапелляционно заявил, что „Неизвестный никому не известен".

Мы перепечатываем из журнала „Искусство" № 10 за 1962 год статью Э. Неизвестного, являющуюся как бы его творческим кредо. Большой интерес представляет это кредо, глубокое по мыслям, образам и сравнениям, помогающее неспециалистам понять и оценить характер поисков представителей нового искусства (а не жуликов и шарлатанов, которые в изобилии примазываются к новому искусству)".

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

О ЕГИПЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

(„Новое Время", январь 1969, с. 20).
Печатается с сокращениями.

Возможность побывать в Египте представилась мне довольно неожиданно (осенью 1968 года)... После краткого знакомства с Каиром мы съездили в Карнак, Луксор, Александрию, осмотрели и мусульманские и древнеегипетские храмы, побывали в Долине Царей. Вслед затем мы прибыли на великую Асуанскую стройку, где моим друзьям (арх. Ю. Омельченко и П. Павлову. – Прим. ред.) и мне как скульптору предстоит построить монумент, который будет представлять нашу пластическую современную культуру в стране совершеннейших памятников глубокой древности. Задача ответственная, глубоко человеческая, утверждающая еще раз связь времен и континентов.

Традиция возведения монументов, увековечивающих большие события, близка народам и Востока и России.

Грандиозный масштаб плотины, озера, гидростанции и бескрайний окружающий ландшафт продиктовали большой размер монумента. По форме это цветок лотоса, традиционный для египетской скульптуры. Его высота 85 метров, стало быть, выше 25-этажного небоскреба. Пять лепестков-плоскостей, создающих напряженное динамическое простран-

ство, покрыты рельефами*. Фигуры рельефа располагаются по спирали, созданной языками пламени. Масштаб их нарастает от нижних фигур сжатых, согнутых, поверженных рабов, через распрямляющихся людей, до гигантской фигуры Свободного Человека.

К монументу ведут две параллельные дороги – это пути двух народов, в месте соединения которых из воды, дающей жизнь людям, расцвел 85-метровый цветок – символ жизни. Конечно, проблема монументальности не ограничивается определением объема или масштабов произведения в пространстве, поскольку, когда мы говорим о монументализме, мы подразумеваем не только конструктивно организованную массу. Монументальность – это прежде всего духовное содержание, особые отношения со зрителем. Монумент – не риторика, а героика – не ходули. Глядя на пирамиды, храмы, мечети, я ни на минуту не мог отделаться от профессиональной задачи.

Именно так я запомнил Египет, о культуре которого написаны тома. Поэтому, не повторяя общеизвестное, расскажу о некоторых впечатлениях скульптора. Что меня потрясло в египетской культуре? Зная ее по репродукциям, я был подготовлен к некоей каноничности, скованности, единообразию. Все было вроде бы знакомо чуть ли не с самого детства – силуэты пирамид и скульптур, рельефы и настенные росписи, очертания гробниц и прямоугольных зданий. Поэтому самой большой неожиданностью оказалась для меня горячо пульсирующая жизненность египетского искусства, его необычайная реалистическая убедительность. Мы были знакомы с конструктивной ясностью, лаконизмом и монумен-

---

*** В силу интриг Э. Неизвестному не дали возможности выполнить рельефы.**

тальностью, которые прославили искусство древнего Египта и обессмертили его в веках. И вдруг, в единообразной схеме построения фигур и рельефов открылось замечательное многообразие и какая-то почти таинственная жизненность. И очень близким показался мне гигантский метафорический багаж, который на протяжении тысячелетий накапливало искусство Египта.

Первое, что явно и требовательно бросилось в глаза, – это разрыв между утверждением, что сам масштаб египетских сооружений, его пластическая конструкция и магическая суть якобы созданы таким образом, чтобы подавить и унизить человека. Возможно, и даже скорее всего, по-книжному это так. Действительно, фараоны возвеличивали себя, угнетали людей, эксплуатировали рабский труд для возведения практически ненужных, особенно с точки зрения нашего прагматического XX века, сооружений. Но если смотреть незамутненными глазами, без груза концепций, часто предвзятых, то во всем – от пирамиды до сосуда, от колосса до бытовой статуэтки – вы увидите благородство, достоинство.

Никакой жестокости, даже в сценах войны и охоты. Это искусство необычайной монументальной силы воздействия, силы, никогда не переходящей в грубость, в навязчивость и тягостность риторического монументализма, пытающегося размером вдолбить мораль. Для такого искусства монументализм и человечность – две вещи несовместимые.

Несмотря на огромные масштабы и величественность колоссов, несмотря на торжественность и ритуальность, несмотря на мощную конструкцию, тяжесть и статику, характерную для египетского искусства, оно изысканно, хрупко и даже женственно. Сила не противоречит человечности, а выявляет ее. Действительно, все египетские изображения несут отпечаток строгой иероглифической системы. Соче-

тания фигур, их позы – есть знак. Но художественный феномен состоит в том, что сквозь скованность системы и не вопреки, а, видимо, благодаря ей пробивается необычайная жизненность изображения. Да и сами скульптуры, освещенные реальным, а не музейным светом, становятся не жесткими, не такими уж каноническими, какими мы их видим на репродукциях.

Заданность схемы как бы сжимает могучую и очень живую, несмотря на условность, плоть. И это создает напряжение. Скованность египетской скульптуры – это не спокойствие, а замкнутое движение внутри формы. Даже если мы возьмем просто иероглифы, то при сохранении контурного написания знака, внутри изображения, в зависимости от освещения, изменяется характер и глубина рельефа. Это как бы единая музыкальная тема, но имеющая внутри себя множество разнообразных вариаций. Итак, внешнее противоречие – скованность, каноничность изображения и яркость, жизненность духовного содержания. Эти качества вообще характерны для народного искусства, рожденного в длительном повторении и совершенствовании во времени определенных приемов изображения. Например, росписи храмов, иконы. Повторение одной темы, одного пластического сюжета, настойчивое утверждение одного и того же характерны не только для целых цивилизаций, но и для отдельных больших художников.

Мертвой и академической мне показалась мысль о примитивности и недостаточном претворении реальности в египетском искусстве. Эта мысль египтоведческой науки кажется мне не только спорной, но просто неверной. Как скульптор я могу утверждать, что деформация (если вообще это можно назвать деформацией) в египетской круглой скульптуре и рельефе – это не примитивность от неумения, а сложность , сверхумение.

Египетские рельефы действительно не обнаруживают перспективы. Хотя египтяне и имели некоторые знания, необходимые для перспективных изображений, они знали геометрическую пропорциональность, умели применять уменьшенный или увеличенный масштаб. Измерение прямой перспективы у египтян связано с норатической формулой. Египетские структурные изображения должны быть поняты не как заря, юность и неумение, а как зрелость и старость, как метафизичность мышления, подобно тому, как перспективы икон, особенно русских, не могут быть поняты без проникновения в духовную суть. Точно так же пространственность античных скульптур связана со всей системой мышления ранней эпохи греческой рабовладельческой формации. Поэтому несостоятельным является упрек в наивности египтян. Просто пространственное единство в искусстве – это не Эвклидо-Кантовское пространство. И вся египетская цивилизация, начиная от первых раскопок архаики, от гробницы, найденной археологом Петри, через все классические эпохи и различия до птоломеевского периода несет в себе удивительную цельность гимна Атону. Гимна жизни и солнцу. Несет в себе удивительный человеческий универсализм. Какой цельностью религиозно-философского духа, какой верой в бессмертие надо было обладать, чтобы прямо, непосредственно донести до меня, человека XX века, перворoдность чувства! Я протягиваю руку, и нагретый камень, живущий уже, как книга времен, и молчаливое, но мощное послание пробивается сквозь магическую символику изображения, сквозь непонятность иероглифов.

Да, здесь, на месте, под тем же солнцем, где тысячелетия назад стояли строители и каменщики, своими руками построившие эти послания в века, думаешь: „ У этих людей не было страха перед трубным гласом времени. Их многое мучило, и, возмож-

но, жизнь была страшной. Но не было бессмысленности бытия, бессмысленности смерти, бессмысленности страха. И что такое художник? Каменщик, овеществляющий в искусстве целый мир, или нарцисс?"

Я снова ощутил неизбывное стремление к искусству целостному, к неразрывному видению мира, состоящего не из кусочков бытия. Нет, конечно, не нужно отказываться от современных открытий, от эксперимента, от нагромождения фактов, от всего потока информации, как сейчас принято говорить. Но надо найти духовное зерно, общую пластичекую идею. И не похожи ли мы со своими локальными устремлениями в искусстве на детей, растащивших азбуку по буквам и забывших, что из букв складываются слова, а из слов пишется книга бытия?

Египетское искусство еще раз утвердило меня в мысли о необходимости развития симфонического монументального искусства. А боязнь монументализма, которую мы часто наблюдаем даже у очень серьезных людей на Западе, — есть антитеза, есть испуг перед риторикой и дидактикой массовых средств пропаганды. Может быть, это связано с насыщенностью пластической культуры на узком, сжатом западноевропейском пространстве. Может быть, там такой перенасыщенный раствор, такой пласт культуры, что стремление, скажем, мексиканцев и развивающихся стран к монументальному массовому искусству кажется уже чем-то детским, наивным, может быть, варварским. В беседах с западными европейцами мне часто приходится выслушивать их недоумение по поводу того, как это я и другие советские художники, делающие маленькие вещи, вполне их устраивающие, могут стремиться к такому „старомодному примитивному" искусству, как монумент?

Да, есть много противоречий между ложно понятой идеей монументальности и личностной идеей че-

ловека. Существует искусство, условно назовем его литургическим, когда человек как бы один на один, свободно, перед небольшим пространством холста, перед небольшой массой скульптуры сам познает прекрасное, как бы независимо от других.

Величие же древнеегипетской культуры так же, как наших храмов, в том, что они создавали идею массового действия и индивидуального добровольного приобщения к нему. В этом и есть смысл соборности: со всеми вместе, но не теряя личность свою. В самом процессе создания древних народных искусств лежит эта идея.

Мы подробно знаем, как создавались русские иконы. Аналогичные формы коллективного творчества я увидел в Египте. В Долине Царей есть незаконченные гробницы. Дело в том, что, как только фараон приходил к власти, он начинал строить себе усыпальницу. Фараон умирал, и строительство прекращалось. Мы увидели внутреннее украшение стен гробницы в том виде, когда внезапная смерть фараона прекратила работы. На каменной стене, специальным образом оштукатуренной рукой ученика, краской типа сангины нарисован бог смерти шакал Анубис. Более твердой рукой мастера, черной линией, составом, похожим на наш грифель, сверх этой краски внесены поправки. И кто-то третий уже начал по контуру подрубать камень, превращая рисунок в рельеф, а кто-то четвертый начал красить, наносить белила, охру, бирюзу, золото.

Как примирить сложную изощренную современную метафору с массовостью монументализма? Как мне кажется, египетская система метафор, фантастических сопоставлений заключается в том, что в единый пластический образ связывается внешне несопоставимое: элементы человека и животного (шакал, лев, змея, гиппопотам), человек и растение, части человека (глаз, рука, фаллос) и космос пре-

вращены в символ, в смысловой знак. Конечно, мы не знаем до конца всю обрядовую суть этих образов. Но то, что мы знаем, делает эти метафоры осмысленными, не лишая их чувственного начала, свойственного искусству вообще. Метафора имеет конец, она превращается в символ.

Это отличается от современного применения метафоры, например, у Сальвадора Дали. Я привожу Дали как наиболее яркий, талантливый пример. Его метафора не имеет конца. Берется какая-то сложная фантастическая ситуация, где предметы, существа и события не имеют конечной связи и благодаря этому вызывают чувство тревоги, неудовлетворенности. Жажда снять это чувство тревоги вызывает пристальное внимание, стремление познать, а что же там такое? Но ответа нет. Это искусство задает вопрос, но не отвечает на него. Метафора не превратилась в символ. Но так обстоит дело в искусстве египетском.

Мои мысли и рассуждения, несмотря на то, что я старался не называть конкретные храмы, конкретные произведения, вызваны непосредственным ощущением от всего виденного. И, как ни странно, целостность впечатления от египетской культуры еще более усилилась, когда мы приехали в Каир и побывали в музее древнеегипетской культуры. Ошеломляющее впечатление переизбытка шедевров! Из экспонатов этого музея можно „выкроить" десяток первоклассных европейских музеев. Переходя с этажа на этаж, от предметов быта к предметам культа, от туалетного сосуда к гигантскому изображению фараона, память как бы соединяла разрозненные впечатления от поездки. И я еще раз утверждался в доброте, человечности и благородстве древнеегипетского искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

Отзывы на эту книгу
просим посылать по адресу издательства:

Possev-Verlag, Flurscheideweg 15,
D-6230 Frankfurt a. M.-80

